

X23684

Fordította

LŐRINSZKY ILDIKÓ

JEAN STAROBINSKI

1789

az értelem jelképei

Európa Könyvkiadó
Budapest, 2006

A fordítás a következő kiadás alapján készült:

Jean Starobinski: 1789. Les emblèmes de la raison

Copyright © Éditions Gallimard, 2006

Hungarian translation © Lőrinszky Ildikó, 2006

Goya: A tél (17. o.)

Photo copyright © Bridgeman Giraudon

Tiepolo: A hinta (27. o.)

Photo copyright © Roger-Viollet

David: A Horatiusok esküje (81. o.)

Photo copyright © Réunion des Musées Nationaux

David: Marat halála (91. o.)

Photo copyright © Bridgeman Giraudon



SZTE Egyetemi Könyvtár



J0004715903

X 23684

Előszó a magyar kiadáshoz

Ez a könyv néhány olyan esztétikai áramlat és mű összehasonlító vizsgálatára vállalkozik, melyek meghatározták a XVIII. század végi Európa arculatát. De célom nem az volt, hogy a művészettörténeti kérdéseket elszigetelten tárgyaljam. Szükségnek éreztem, hogy kitérjek azokra az eszmékre és eseményekre is, melyek felforgatták Franciaország politikai berendezkedését, és Európa-szerte komoly visszhangot váltottak ki. A társadalom félelmeit és várakozásait, a művészek álmait kívántam előtérbe állítani – az akadályokat, melyekbe beleütköztek, a szerepet, melyet játszani szerettek volna. A kötet egy olyan kutatómunka eredményeként jött létre, mely szorosan kapcsolódik korábbi elemzéseimhez, értelmezéseimhez, Montesquieu-ről és Rousseau-ról folytatott irodalomtörténeti vizsgálódásaimhoz. A jelen tanulmány középpontjában álló történelmi pillanat szereplői e szerzők írásait szívták magukba, s arra törekedtek, hogy eszméiket valódi tettekre váltsák. A politikafilozófia elveit gyakran frázisokká silányították, s a frázisokat az embléma és az allegória látható formájába akarták öltöztetni. Igyekeztek

megszólaltatni az élet díszleteit, az öltözékeket, az épületek tervrajzait és homlokzatát, melyek eszményi értelemben mind egy jobb világrend létrejöttét szolgálták volna. Az anyagi érdekek sokszor elvont képletekben fogalmazódtak meg, s ezzel egy időben az elvont meggyőződések gyakran érzéki formát öltöttek. Olvasatom tehát egy olyan világról szól, amelyben a beszédet mindenütt örökkévalóvá akarták tenni, a legnagyobb örök álmokat dédelgető művészetben éppúgy, mint a hétköznapi élet megnyilvánulásaiban.

Úgy gondolom, érdemes részletesebben is kitérnem a könyv születésének körülményeire. Hárman – barátaim, Gaëtan Picon, Yves Bonnefoy és jómagam – elfogadtuk egy olasz könyvkiadó javaslatát: azt indítványozták, hogy határozzuk meg egy művészettörténeti sorozat vezérelveit, és írjuk meg az első köteteket. Yves Bonnefoy suggestatára úgy döntöttünk, hogy a sorozat „Az idő mérlegén” címet kapja. Bonnefoy így fogalmazta meg ennek programját:

A történelem minden egyes pillanatában festők, építészek, szobrászok stb. határoznak művészetük jövőjéről azáltal, hogy elfogadják vagy elvetik a nagy példákat. A formák alakulása és a társadalom fejlődése minden egyes pillanatban kölcsönösen befolyásolja egymást, méghozzá előre láthatatlanul, mert a véletlen megzavarja a mélyben rejlő okok játékát.

Így egyes lehetőségek kibontakoznak, míg mások elenyésznek. Olyan ez, mintha mindegyiket rátették volna az idő mérlegére, hogy aztán elvessék vagy elfogadják.

Ezért szenteljük e sorozat darabjait egy-egy ilyen meghatározó történelmi pillanatnak. Ahelyett, hogy a művészeket és művészeti iskolákat oly sokadszor megint egymással párhuzamos áramlatokként tanulmányoznánk, a szinkrón metszet által feltárt feszültségekben, hasonlóságokban és ellentétekben, a választásokban, véletlenekben vagy szükségszerűségeken olyan új eszközöket keresünk, melyek a művészi alkotómunka égisze alatt megvilágítják előttünk a társadalom munkáját.

A fenti idézet könyvem első kiadásának fülszövege volt. Yves Bonnefoy saját kötetét a XVII. század első felében Rómában tevékenykedő művészeknek szentelte, és munkája középpontjába Bernini csodálatos baldachinját helyezte, melyet 1630-ban állítottak fel a Szent Péter-bazilikában. Egy olyan barokk művészet példáját látja benne, mely a káprázaton túllépve eljut az igazi jelenlétig. Innen a könyv címe: *Róma, 1630*. A kötet első sorai felidéznek azokat az elveket, melyeket mindhárman szem előtt kívántunk tartani: „Megállni a történelem egy adott pillanatában, képzeletben felfüggeszteni az idő múlását, hogy megvizsgáljuk az egymásnak ütköző erőket, a rejtett feszültségeket, szükségszerűség és véletlen titokzatos játékát...”

Gaëtan Picon kötetének címében is szerepelt egy dátum: 1863. *A visszautasítottak szalonja*. Mivel az olasz könyvkiadó időközben megszűnt, barátunk könyve Genfben, Albert Skiránál jelent meg a következő címmel: 1863. *A modern festészet születése*. A sorozat tehát nem jutott tovább e kezdeti próbálkozásnál. Ami a három könyvet illeti, természetesen minden szerző egymástól függetlenül dolgozott.

A három könyv között az teremt rokonságot, hogy mindegyik a történelem egy adott pontjáról kívánt metasztetet adni. Ugyanakkor megjegyzem, hogy a Bonnefoy és Picon választotta évszámok olyan művészettörténeti eseményekre utaltak, melyek politikai kontextusában nem volt semmi rendkívüli. Munkájukhoz Róma és Párizs egyértelmű és ígéretes beágyazódási pontot jelentett. Az általam választott évszám nyilvánvalóan kijelölt egy középpontot, de nem tette lehetővé, hogy mindvégig a közelében maradjak. A *Brutus*, melyet Jacques-Louis David az 1789-es Szalonban mutatott be, minden bizonnyal nagyszabású műalkotás volt, mélységes esztétikai jelentéssel és erkölcsi mondanivalóval, de nem hordozta magán a döntő beteljesülés vagy átalakulás jegyét. 1789 európai művészei nem Párizsban adtak egymásnak találkozt, mint ahogy ez a XVII. századi Rómában történt. Könyvemben tehát nem beszélhetünk a helyszín egységéről. Az idő egységét értelmetlen lett volna túlságosan szűk határok közé szorítani. Ugyanakkor remélem, hogy az olvasó – a lerombolt Bastille és az 1808. május 8-i, madridi kivégzés képei között – felis-

meri majd a cselekmény egységét: kezdőpontja az az esemény, melyet a fény kitöréseként lehetett értelmezni, végpontja pedig az a másik esemény, amelyben Goya az árnyék visszatérését látta. Az olvasó – reményeim szerint – azt is megállapíthatja majd, hogy a neoklasszicista művészet tekintélyét megalapozó szellemi közeg egyes jellegzetességei a modern kor későbbi szakaszában is fennmaradnak: az ész haladása iránti lelkesedés már ekkor az ősidők revelációit visszasíró, mélységes nosztalgiával párosult.

Ez az előszó csak akkor lehet teljes, ha köszönetet mondok Lőrinszky Ildikónak azért a figyelemért, amelylyel a jelen kiadás munkálatait kísérte.

Jean Starobinski

2004. június



Az 1789-es év határvonal Európa politikatörténetében. Vajon ugyanilyen éles váltást jelent a stílusok életében is? Első ránézésre egyetlen fontos művészettörténeti esemény, egyetlen jelentős újítás sem kötődik ehhez az évszámhoz. Az „antikhoz való visszatérés” a forradalom előtt kezdődik, a neoklasszikus ízlés megerősödött, majd 1750-től kezdve egyre nagyobb teret hódított magának. A formák, melyeket a forradalom a saját szolgálatába állít, 1789 előtt születtek. Mi az, amit a forradalom ténylegesen létrehozott? A neoklasszikus áramlaton belül szenvedéllyel állította előtérbe a római és republikánus irányvonalat, háttérbe szorítva az alexandriai elemeket; jelentékeny képanyagot használt fel a propaganda és ellenpropaganda céljaira; kialakította a nyilvános ünnep szertartásának forgatókönyvét. A mérleg első pillantásra elég kiábrándító. Mindenekelőtt azért, mert azt is számításba kell vennünk, amit a forradalom lerombolt; a leglázasabb időszakban gyakorlatilag munka nélkül maradtak azok a művészek, akik az arisztokrácia és a tehetősebb társadalmi osztályok megrendeléseiből éltek; az építészekre, portréfestőkre,

műbútorasztalosokra, ékszerészekre nehéz napok várnak. Néhányan, mint például Louis David, a forradalomhoz csatlakoznak, és mintegy hivatalos művésszé válnak, de sokkal többen vannak azok, akik valamilyen aprómunkával (széldíszek, keretdíszek, metszetek készítésével stb.) kénytelenek biztosítani megélhetésüket. Egyes művészek, akik szorosabb szálakkal kötődtek a nemességhez, már 1789-ben emigrálnak, s távozásukkal jelentős űrt hagynak maguk után. A művészet nyilvánvalóan alkalmasabb a civilizációs *állapotok*, mintsem a heves megrázkódtatások kifejezésére. Ezt egészen közeli példákkal is bizonyíthatjuk: a forradalmak nem találják fel azonnal az új politikai rendnek megfelelő művészi nyelvet. A forradalmárok hosszú időn át a korábbi korszakokból átörökölt formákat használják, miközben azt próbálják meg elhittetni, hogy a régi világnak örökre beakonyult.

Amikor 1789-ről beszélünk, a forradalom kitöréséről beszélünk, nem pedig arról, hogy milyen hosszú távú következményekkel járt. Azt próbáljuk megérteni, hogyan következett be az esemény, melyek voltak közvetlen kiváltó okai, előzményei, előjelei. Azoknak a műalkotásoknak a többsége, amelyek 1789-ben láttak napvilágot, nem a forradalom következményeként jött létre. Franciaországban és Franciaországon kívül épületek, képek, operák készültek el a Párizst megrázó felkelés és a francia monarchia megingásának pillanatában. E műveket a forradalom előtt tervezték, a szándéknak, amely hosszú és türelmes munkával megteremtette őket, semmi köze e forró napok lázas hangulatához, vagyis értelme-

zésüket el kell választanunk attól a kontextustól, amelybe időközben a történelem helyezte őket. Olyasfajta egybeesésről van szó, amelyet nem lehet egyszerű ok-okozati összefüggésként értelmeznünk.

A pusztá egybeesés azonban ez esetben nem jelentés nélkül való. Maga a forradalom is egy korábbi gondolkodásmód és erkölcsiség folyománya: ami addig a mélyben bujkált, most a felszínre tör. Az 1789-es év története, amely egy hosszú idő óta érlelődő és részben már megvalósult társadalmi átalakulás hirtelen betetőzése, egy sor olyan látványos eseménynek ad teret, melyek úgy következnek egymás után, rendkívül erős fénnel megvilágítva, mint egy tragédia jelenetei. Soha egyetlen történelmi eseménnyel kapcsolatban sem éreztük ennyire, mint itt, hogy egy *szöveggel* állunk szemben, melynek stílusa olyan, akár egy gondosan felépített műalkotásé. Már a forradalom időszakában is születtek olyan elemzések, melyek szerint 1789 *lapját* Isten vagy a nép keze róttá tele... Mindenképpen jogos, sőt feltétlenül szükséges tehát, hogy a forradalmi esemény stílusát összevegyük azon műalkotásokéval, amelyek vele egy időben láttak napvilágot. Mivel közvetlen ok-okozati összefüggésről nem beszélhetünk, vizsgáljuk meg, hogyan értelmezhető a körülmények összjátéka! Művészet és történelmi esemény kölcsönösen megvilágítják egymást: mindenképpen jelzésértékűek egymás számára, még akkor is, ha nem azonos, hanem ellentétes irányba mutatnak.

A műalkotások és a történelmi esemény jelenlegi összevetésében ez utóbbi a döntő szerep. A forradalom

fénye oly erős, hogy az összes kortárs jelenséget bevilágítja. Akár odafigyelnek rá, akár nem, akár egyetértenek vele, akár elítélik, 1789 művészei a forradalom korában élnek. Egyszerűen lehetetlen elválasztani őket ettől a kontextustól: bizonyos értelemben maga a forradalom mond ítéletet róluk. Egyfajta egyetemes mércét állít eléjük, megmondja, mi a modern és mi az elavult. A forradalom a társadalmi kötelék új normáját hozza létre és próbálja ki a gyakorlatban, amelyre a műalkotásoknak akár igenlő, akár tagadó formában, de mindenképpen válaszolniuk kell.

A fagy

1788–1789 telén nagy volt a hideg. Velencében befagyott a lagúna: gyalog lehetett átkelni rajta. Néhány, a korabeli hétköznapi élet egy-egy mozzanatát ábrázoló kép ma is élénk idézi a látványt. Mindenfelé metszeteken állítottak emléket a szeszélyes időjárásnak. Párizsban a Szajrán jégtáblák úsztak. Hubert Robert, a főváros szüntelen alakváltozásainak festője a témát fel is használta egyik képéhez: a művet több más festménnyel együtt az 1789-es Szalonban állította ki. Franciaországban az előző év nyarán rossz volt a termés. A nép ínséges időket élt, nyugtalan volt, mozgolódott. Vidéken többfelé fordultak elő zavargások és fosztogatások.

Egy feltehetően 1788 előtt készített falikárpittal Goya teszi a legvilágosabbá számunkra, mit is jelentett ez a téli végkifejlet. Rettenetes, kegyetlen erő tombol ezen a fagyos szélnek kiszolgáltatott, sötét tájon. A puszta életben maradás is komoly feladatot jelent. Ám a parasztok úton vannak. Megküzdenek a faggyal, és mennek. Valamilyen cél felé tartanak. Az utazó dacol a tomboló orkánnal, és saját belső tüzénél talál menedéket; az emberek szorosan egymáshoz

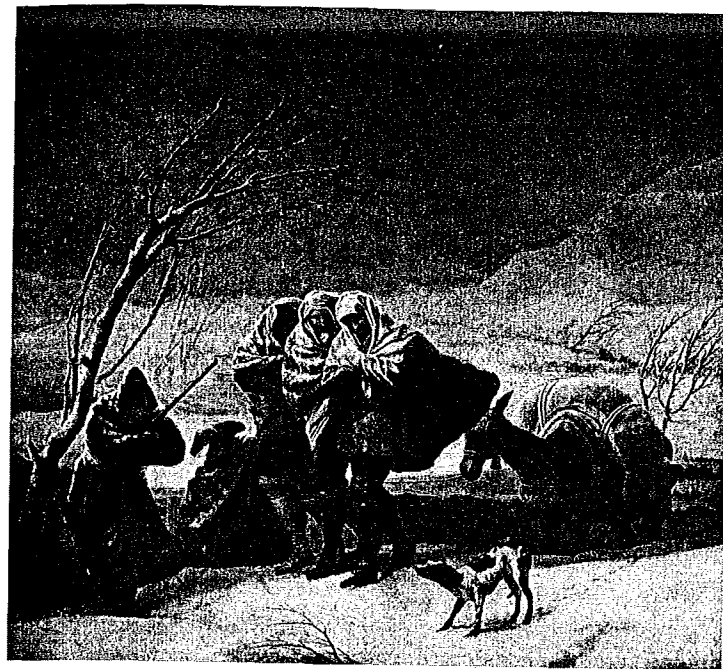
simulnak. Az összetartozás szívmengető érzése közel hoz egymáshoz mindent és mindenkit, aki élni akar.

A tavasz későn érkezett. Hallgassuk Bernardin de Saint-Pierre-t:

„Jelen 1789-es esztendő május elsején, napkeltekor lementem a kertembe, hogy megnézzem, milyen állapotban találok e rettenetes tél után, amikor december 31-én a hőmérő higanyszála 19 fokkal fagypont alá süllyedt. Útközben eszembe jutott a július 13-i szörnyű jégeső, mely az egész királyságon végigsöpört. A kertbe lépve nem találtam se káposztát, se articsókát, se fehér jázmin, se nárciszt; szinte az összes szegfűm és jácintom odaveszett; fügefáim elpusztultak, ugyanígy azok a kányafák is, amelyek januárban szoktak virágozni. A fiatal repkények ágai jobbára elszáradtak, s a levelek rozsdaszínt öltöttek.

A többi növény azonban nem szenvedett kárt, noha a szokásosnál több mint három héttel később kezdett virágozni. Eperágásaim, ibolyáim, a kakukkfű és a kankalin zölden, fehérén, kéken, karmazsinvörösen tarkáltak; és a sövények, a jerikói lonc, a málna- és ribizlibokrok, a rózsabokrok és az orgonák élénkzöld levelei között mindenütt virágbimbók nyiladoztak. Szőlőtőkém, almafáim, a körtefák, az őszibarackfák, a szilvafák, a cseresznyefák és a sárgabarackfák virágba borultak. Az igazat megvallva a szőlőtőkéken még épp hogy csak kifakadtak a rügyek; de a sárgabarackfákon már látszottak a gyümölcskezdemények” (*Vœux d'un solitaire* [Egy magányos ember kívánságai]).

A legapróbb részletek iránt fogékony megfigyelő a szeme elé táruló növényvilágban élet és halál kettőssé-



GOYA: *A tél*

gével szembesül. Nagy műgonddal festi meg a látvány színeit. Szokatlan nagyításban láthatjuk a pusztulásból újjáéledő kert törékeny szépségét. A szöveg olvasása közben egy pillanatra mintha a történelmen kívül találnánk magunkat, valami távoli határvidéken, egy olyan királyságban, amelyre nincsenek befolyással az emberi történesek. Halálnak és életnek itt más értelme van, mint azokban a harcokban, ahol ellentétes akaratok feszülnek egymásnak: egyszerű természeti jelenségekről van szó, melyek a természet örök rendjének engedelmessé válnak. Azt jelentené mindez, hogy a történelem erőszakától megrettent lélek a békés szemlélődésben talál menedéket? A növényvilág a menekülés eszköze volna?

Távrolról sem. Valójában arról van szó, hogy Bernardin de Saint-Pierre-nél a történelem árnya egyszerűen rávetül a pusztítás nyomait őrző természetre. Ha tovább olvassuk az idézett részletet, megállapíthatjuk, hogy a jégeső, a vihar, a jég sokkal többet jelent, mint egyszerű természeti katasztrófát: olyan érzékletes képek ezek, amelyek keresztül a fenyegető összeomlás, az intézmények felbomlása, a nép nyomora az anyagi világ szintjén jelenik meg. E szimbolikus olvasatban a természeti katasztrófa az állam tragédiájának emblémája lesz: nem felesleges dísztörvény van szó; szerepe a látvány érzéki megjelenítése. A tavasz és az újra kisarjadó élet képe viszont a reményhez szolgáltat meggyőző ürügyet. Az egyetemes újjászületés jóslata ez.

Erre persze joggal vetheti ellen valaki, hogy csak egy igen jámbor lélek (vagy a színlelt jámborság) tulajdonít

ilyen szimbolikus értelmet az időjárásnak, csakis ő hagyhatja figyelmen kívül a természet törvényeinek névtelen rendjét, s keresheti a Gondviselés titkos szándékait egy olyan területen, amelyet valójában ok-okozati összefüggések láncolata irányít. Micsoda képtelen anakronizmus ez a Bibliából és a szent könyvekből ismert felfogás egy olyan korban, amikor az ilyesfajta magyarázatoknak már egyetlen felvilágosult szellem sem ad hitelt? Bayle, Fontenelle, Voltaire vajon nem számoltak-e le egyszer s mindenkorra a természeti jelekkel és jóslatokkal kapcsolatos babonákkal?

Csak hogy Bernardin de Saint-Pierre olvasata, amely összefüggést tételez fel a jégeső, a fagy és a pénzügyek katasztrofális irányítása között, egy olyan elemre világít rá, amely alapvetően meghatározta az 1789-es tavasz hangulatát. A pénzügyi csőd és a meteorológiai csapás ugyanannak a szerencsétlenségnek két különböző aspektusa: a fenyegető csőd az 1788. július 13-i jégesőben talált kozmikus kifejezésre; a tomboló elemek kegyetlensége pedig megkettőződött s mintegy tükröződött az elkerülhetetlen anyagi összeomlásban. Mindkettőben ugyanaz a sötét, tébolyult, ellenséges erő munkált. Ugyanaz a megfoghatatlan gonoszság uralta az eget, az intézményeket, a közigazgatást. A feudális rendszer megmerevedett, fojtogatóvá vált; a minden figyelmeztetésre fittyet hányó hercegek és nagyurak tékozlása elháríthatatlan természeti csapásra emlékeztetett.

A jég. A deficit. „Lehetetlen leírni, mekkora volt a nép dőbbenete... és felháborodása, amikor kiderült, meny-

nyi pénz hiányzik a kincstárból: mindenki érezte Franciaország bajait, de mindeddig nem készült róluk pontos számvetés” (Rabaut Saint-Étienne). A deficit a harmadik rend szemében a nemesség és az udvar fényűző ünnepeinek hideg számszerűsítése volt. A deficit az ünnep befagyasztását, a tél beálltát jelentette az arisztokrata tücskök számára, akik egész nyáron csak énekeltek és táncoltak. A rendszer ellentmondásaira már Beaumarchais Figarója is rámutatott: „Számoláshoz kellett érteni, persze hogy táncmestert vettek föl.”* Most, hogy a táncosok befejezték a menüet, és a játékosok utoljára tették meg tétjeiket anélkül, hogy számoltak volna, eljött az elszámolás ideje, a Számadások-é** és a számvevőké.

Nyilvánvaló, hogy a kincstárat nemcsak a fényűző ünnepek merítették ki. Az amerikai „felkelőknel” nyújtott segítség is sokba került... De a királyné számára vásárolt vagy épített kastélyok, az ékszerek, a tűzijátékok, az őrült tékozlás ott volt mindenki szeme előtt. A számvevők készítette mérleg vádirat volt egy olyan életstílus ellen, amely a rokokóban érte el tetőpontját, s amely kifinomultabb formát öltött a XVI. Lajos korabeli stílus mértéktelenebb díszleteiben. E stílus a költekezés stílusa volt az anyagi, érzéki és szellemi élet minden területén. A díszítések megszokasodtak, egymásba fonódtak, a kristályok,

* Beaumarchais: *Figaro házassága avagy egy bolond nap*. Budapest, Magyar Helikon, 1977, V. felvonás, 3. jelenet, 128. o. Illyés Gyula fordítása.

** A fordulat Neckerre utal, lásd *Compte Rendu au Roi* (Számadás a királynak), 1781. [A ford.]

a nemesfémek és a lakk ragyogása folytonosan megújuló káprázatként szóródott szerteszét. Ez a művészet a szakadatlan ünnep díszletét varázsolta a gazdagok és hatalmasok köré, amelyben az öröm, az elragadtatás, a meglepetések csak azért múltak el, hogy rövid szünet után ismét újjászülethessenek. A rokokó érzékenysége nemcsak a fényáradatot ismerte, a harsány csillogás olykor elsötétült, a gyönyör pillanatait rövid időre a megsemmisülés és a kimerülés váltotta fel: de hitt a megújulás képességében, amellyel a lélek új erőre kap, és alkalmassá válik új érzések, új, eleven eszmék, az érzékeket felcsigázó képek befogadására. A nagy tétekkel folytatott játékban vagyónukat felélő hercegek ugyanígy számítottak a király bőkezűségére, a kölcsönre vagy saját földbirtokaikra, melyek a közvetlenül befolyó jövedelem, az adó vagy a jelzálog hármásával valamiképpen mindig új pénzforrást biztosítottak.

Tavasszal, a legnagyobb éhínség idején a rendek körmenetében a nemesség és a papság díszes, hivalkodó öltözeke megbotránkozást keltett a nép körében; az emberek úgy érezték, e minden belső ragyogás híján való kiváltságosok, e „fénytelen csillagok” (mondta róluk Mme de Staël) érdemtelenül bitorolják a magukra aggatott kitüntetések. Hallgassuk a harmadik rend egyik képviselőjét, a protestáns Rabaut Saint-Étienne-t:

„A főpapok csillogtak-villogtak a rájuk aggatott arany ékszerektől, és a királyság nagyjai, akik a király baldachinos sátra körül tolongtak, fényes díszben pompáztak, míg a harmadik rend mintha gyászba öltözött volna. A fekete

ruhás képviselők hosszú sora azonban a nemzetet képviselte, és a nép olyannyira érezte ezt, hogy tapsviharral köszöntötte őket. Úgy kiabálták: *Éljen a harmadik rend!*, ahogy később azt, hogy *Éljen a nemzet!* E politikai szempontból elhibázott megkülönböztetéssel az udvar eredeti szándékával épp ellentétes hatást ért el: a harmadik rend a széles nyakkendő, fekete kabátos férfiakban felismerte védelmezőit és elődeit, a többiekben pedig ellenségeit... Ezek az emberek, akik egész addigi életük során ki sem mozdultak szülőföldjükről, most a vidéki városok és falvak nyomorát maguk mögött hagyva saját szemükkel láthatták XIV. és XV. Lajos fényűzését, féktelen pénzszórását és az érzéki gyönyöröket hajszoló új udvart. Ez a kastély kétszázmillióba került – mondták nekik; Saint-Cloud elvarázsolt kastélya egymilliárd-kétszázmillióba, és nem tudni, mennyi pénzt emésztett fel a Kis Trianon. Mire ők így feleltek: ez a fényűzés a nép verejtékes munkájából született.”

Fontos pillanat ez: a nézők közül azokra, akik megtanultak számolni, nem hat többé a pompa varázsa. A költekezés már nem tiszteletteljes álmélkodást vált ki: egyedül a munka számít, amely e palotákat létrehozta. S az ismeretlenek, akik nélkül a csillogó társadalom nem tudta volna megteremteni a látszatvilág díszleteit, hamarosan hallatni fogják panaszszavukat.

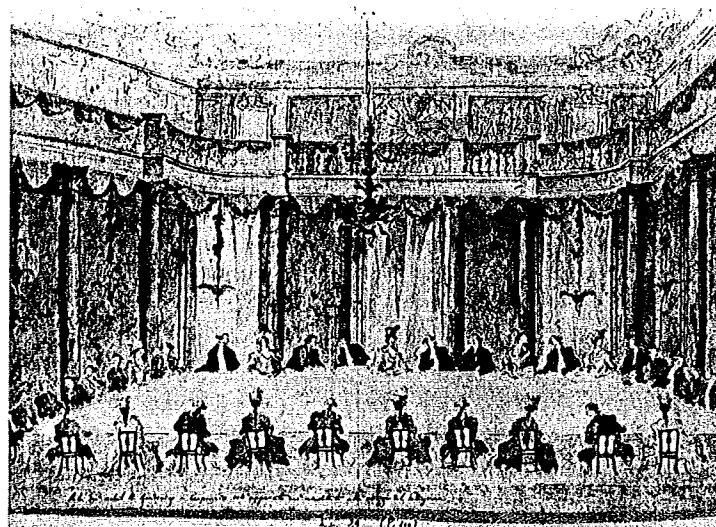
Azok szemében, akik elítélik és le akarják rombolni, ez a haláltusáját vívó világ a testet öltött gonoszt jelenti: olyan akaratot, amely szántsándékkal szembeszegül az egyetemes jóval, esztelenül bezárkózik azokba az élvezetekbe, melyek-

ből a többség ki van rekesztve, és így olyan lesz, mint egy természeti katasztrófa, csapás, amely ellen a józan ész vezérelte embereknek harcolniuk kell, hogy legyőzzék.

De hatoljunk be egy pillanatra 1789 arisztokráciájának világába: próbáljuk meg belülről megérteni, úgy látni, ahogy ő látta önmagát. Valójában ugyanis titkos cinkosság köti az őt elítélő külvilághoz. Az élvezetek legszélsősége-sebb hajszolásában is ott munkál a halál előérzete, a vég borzongató mámore. Fegyvertelenül áll ellenségeivel szemben, megadja magát. Büntudata van, meghallgatja vádlóit (Rousseau, Figaro stb.), és reformokról, filantrópiáról, megújodásról álmodik. De továbbra is folytatja a fényűző mulatozást, és leszegett fejjel rohan a pusztulásba. Az alkony érzete, e fájdalmas, kiábrándult, bölcs belátás gyakran megjelenik a kor képzőművészetében és irodalmában: e végóráit élő társadalmi osztályhoz kötődő műalkotásokban egyszerre fedezhetjük fel a kimerülés jeleit és egy sokszor csodálatos, szinte mámorító szabadságot, mely akkor születik, amikor minden kötelék elszakadt, s az embernek a halál küszöbére érve nincs többé vesztenivalója. A paradoxon éppen abban rejlik, hogy e léha pénzszórásból és pusztaszeszélyből teremtett művek, melyeket egy haldokló társadalom hívott életre, merészségükkel, lenyűgöző könnyedségükkel olyan eredetiség-ről és találékonyságról tanúskodnak, amelyet hiába keresnénk azokban az alkotásokban, amelyekkel a művész a társadalom hasznát és az erkölcs szempontjait szem előtt tartva kívánta szolgálni a születőben lévő rendet, az új polgári államot.

Velence utolsó tüzei

Velence arisztokratikus köztársaságának évei meg vannak számlálva. Guardi művészetének utolsó tüzei lobbannak fel (a festő 1793. január elsején hal meg, nyolcvanéves korában). Igen, vele együtt a rokokó egy sajátos típusa is eltűnik. Fia, Giacomo nem egyéb, mint derék mesterember, aki igyekszik jóvátenni apja „kilengéseit”. De micsoda dicső vég ez! Micsoda ösztönös megsejtése a jövő festészetének! A *Szürke lagúna* és a *Tűzvész a San. Marcuolában* (1789) című képeket közelebb érezzük magunkhoz, mint a neoklasszicizmus művészetét: e festmények lenyűgöző módon előlegezik az impresszionizmus szellemét. S az impresszionizmuson túl megfogalmazódik bennük a festészet egyik legfontosabb hivatása, a tér és a fény dicsőítése. E vásznanak, e rajzokon a tűnékeny fény uralkodik mindenk felett, elfedve az emberek még tűnékenyebb jövés-menését: de a fény átmeneti jelenléte, a nappal pillanata az abszolútum rangjára emelkedik. A *Tűzvész a San. Marcuolában* című képen a tömeg mintha az izzó zsarátnok része volna: a figurák a tűzcsóvához tartoznak, melyből megannyi sötét szikraként



GUARDI: *Polignac herceg esküvője*

kiválnak. A katasztrófa fénye jelenti a mindent egyesítő elvet.

A Gianantonio Selva tervei alapján épített és 1792-ben befejezett Fenice Színház neoklasszicista homlokzata előtt Guardi, talán utoljára, ecsetet és tollat ragad, hogy vászonra vesse egyetlen szempillantás alatt felvillanó, majd szertefoszló alakjait. A magas égbolt, a felhők szaggatta tér, a földön szétszóródó árnyékok, a titokzatosan keringő levegő, a pontos arányok szerint felvázolt épület, melyet ugyanakkor gyengéd remegés jár át – ez ragadta meg Guardi tekintetét. Az éppen arra tartó járókelő – kicsiny folt, az olasz *macchietta* szakkifejezés szó szerinti értelmében – csak a fény véletlen játéka folytán került a képre. Az ember körvonalai elmosódnak a város előtt, melyet létrehozott, a város pedig elmosódik a térben, ahol lélegzik.

Az utolsó ünnepek, melyeket Guardi megörökített – így Polignac herceg fiának menyegzője (1790) –, pókháló finomságú szálakból szőtt tündérvjátékra emlékeztetnek: az esküvői vacsora szertartásán a székek külön életet élnek, tele bájjal és iróniával; egymástól pontosan egyforma távolságra elhelyezve önkéntelenül is a felülmúlhatatlanul gyermeteg arisztokrata etikettet jelképezik, mely egyszerre gyűjti egybe és választja szét a körébe tartozókat. Az esküvői áldást megörökítő képen a tömeg mozgása mintha a rokokó templom csavarodó vonalainak meghosszabbítása volna: az emberek maguk is a díszlet tartozékai, egy láthatatlan rendezőnek engedelmeskednek, aki mindent az arabeszk szeszélyének rendel alá, ezen belül pedig – akár egy dallam váratlan díszítőelemei, megannyi *appog-*



TIEPOLO: *A hinta*

giatura vagy *gruppetto* – kisebb kiterjedésű hullámvonalak, apró csillámok sokaságát alakítja ki. Pedig Guardi művészetében nincs semmi szarkazmus: a végtelenül könnyed ecsetkezelés, a mindent átható légiesség a felhőtlen mosoly visszfényét futtatja végig e képeken, s a szemlélődő bölcsességét, mely képes volt összhangot teremteni a megfoghatatlan idő és a megfoghatatlan rajz között.

Velence végorái Giandomenico Tiepolóban találják meg csodás történetírójukat – mítoszuk megörökítőjét. Rajzain és freskóin egy olyan művészet szinte korlátlan szabadsága bontakozik ki, mely önnön végével szembesül. E képek a lecsupaszodás és a burjánzás különös találkozását tárják elénk...

A festő – az apjával közösen végzett munkáknak köszönhetően – hihetetlen magas szinten sajátította el a nagy, allegorikus falfestmények technikáját. Senki nem tudja nála jobban, hogyan lehet valószerűvé tenni egy képzelet szülte világot, mely egy szalon falain bontakozik ki a szemünk előtt. Az égbolt távlatai már nem a nagy barokk hagyományt idézik, ahol a menny az örökkévalóság eksztatikus élményére nyílt. Nála a zenit mélyén már nem az isteni dicsőség lakozik. Az örökkévaló eltűnt. Maradnak a megtépzott fellegek, az ég, melyen földi szelek söpörnek végig, az erdei táj, mely a természet szélye folytán kemény és érdes, gonosz sziklával, elgyötört fákkal, szikár és kegyetlen formákkal, az állati színjáték kimeríthetetlen furcsaságával. Giandomenicótól idegen minden szépítés, omlékony kecsesség: durva idill-

jein nyomorgó parasztokat, éhező disznókat, kutyákat látunk. Ez a természet nem az érzékeny lelkek menedéke. Épp ellenkezőleg, tele van kegyetlen, groteszk, gyászos teremtményekkel. Giandomenico Tiepolo ihletetten rajzol csontvázakat vagy éjjeli lepkéket. Hogy benépesítse és uralja e nyugtalanító világot, felélesztette a mitológia kegyetlen alakjait: többé nem az ember a teremtés koronája, hanem az ideges, gyors, torzonborz kentaur vagy szatír. E keménység ugyanakkor mindvégig összeegyeztethető egyfajta játékos eleganciával és szomorú nevetéssel. Mert minden nevetésre ingerel. Amikor Giandomenico a velencei élet ismerős jeleneteit örökíti meg, mindig eljut a szarkazmusig és a karikatúráig. Mindig mindenhova becsempész valami valószerűtlen elemet, valami könnyed és fájdalmas fantasztikumot. Longhi félénknek látszik hozzá képest. Az egyik képen torzszülött nézők előtt akrobaták mutatványoznak, testük valószerűtlenül hajlékony, már-már szétesik. Másutt pókhasú vagy púpos, bárgyú és grimaszoló polgárok parodizálják az előkelők életének rítusait. Ám egy mindenütt jelen lévő, mániákusan visszatérő figura kering ebben az univerzumban; a vásári komédiák világából érkezik, de kiszökik a színházból, és elvegyül a hétköznapiakban, hogy megfertőzze őket valószerűtlenségével és komikumával: ő Pulcinella. Mindenütt viszontlátjuk. A kentaur karjában, aki elrabolja. A szatír barlangjában, amint a házigazdával falatozik. A bábéskodók között, a sarlatánok bódéja előtt. Ahogy ráérősen követi a sétáló patríciusokat... A sok-sok arc között, mely mind maszkot visel, tudatosan viseli horgas

orrú, fekete maszkját; nem tudjuk, hogy púpja és pocakja igazi-e; túlméretezett fehér sipkája mindig a fején van, mintha elválaszthatatlanul hozzá tartozna. Pulcinella megsokszorozódik és mindenütt felbukkan: elismerésre méltóan szapora. Nem is egy adott figura, sokkal inkább élősködő horda. Mintha Giandomenico valami vicces rémálomban azt képzelte volna, hogy e mindent ellepő sereglet, melynek tagjai számára az élet nem egyéb, mint felhőtlen szórakozás, azon volna, hogy Velencéből kiűzze az emberi nem maradékát. Giandomenico kegyetlenebb Carlo Gozzinál, aki a haldokló *commedia dell'arte*-t próbálta meg feléleszteni – ő egy elaggott világba keveri a gyermekkor alakjait, mintha azt akarná, hogy magunk is megállapítsuk, Pulcinella gyermektegy semmittevése egy olyan társadalom mélységes igazságát tárja elénk, amelynek történelmi szerepe immár véget ért. Az embernek szinte az az érzése, hogy valami hirtelen mutáció folytán minden családba született egy-egy kis Pulcinella, aki arra ítéltetett, hogy hátralévő életét ne munkával és termékeny foglalatosságokkal, hanem a folytonos ünnep értelmetlen gesztusaival töltse el. A mindenütt jelen lévő Pulcinella a mitológiai alakok és a patrícuscsaládok szánameg származottai közé keveredve mintha azt a zűrzavart jelképezné, mely lerombol minden hagyományos ranglétrát és válaszfalat: maga is tevékenyen hozzájárul a káoszba való vidám visszatéréshez. *Az új világ* Giandomenico tömege számára csalóka látvány. Nem lesz új világ: az emberek hazug képek előtt sereglének össze, az egyszerű népet rabul ejti a szegényes deszkák bővölete...

Pulcinella azonban halandó. Mulatságai, melyek egy világ végét jelzik, maguk is véget érnek. Giandomenico megfesti, amint halálos ágyán fekszik, vízkóros, mert túl sok bort ivott, Szilénosz, aki elveszítette Dionüszosz kegyét, s aki a végső igazság pillanatában is őrzi maszkját és sipkáját. Egy számárfület viselő orvos, annak a Nagy Doktornak a rokona, akin Desprez gúnyolódik, megállapítja a halál beálltát.



DESPREZ: A nagy Pantalon doktor az orvoslás tudományát magyarázza

Az éjjeli Mozart

Giandomenico Tiepolo velencei világából származik Mozart szövegkönyvírója, Lorenzo da Ponte. Ez a verselgető kalandor semmit nem talál ki: a remekművek Mozartot dicsérik. De megérzései figyelemre méltóak. Ne becsüljük alá felületes olvasóként a *Così fan tutte* (1790) librettóját! Azt látjuk benne, hogy az előnyös álarok és a közhelyes hűségfogadalmak győzedelmeskednek egy örökkévalónak hitt szerelem felett. Elég, ha megjelennek a felcicomázott albánok, akik csak a szerelem karikatúráját tudják nyújtani, s a jelen pillanat, bármily hazug legyen is, felülkerekedik a fogadalmak emlékére és a könnyekkel teli búcsún. Fiordiligi és Dorabella gyermekien ártatlan, hűtlen szívében a szerelem az a múlt pillanathoz kötődő izgalom, az a jövő és múlt nélküli szédület, mely a rokokó korszakának állandó élménye. Az előnyben részesített szerető mindig az, aki szerencséjére éppen ott van. Kegyetlen igazság ez, mely Mozart zseniális előérzetének köszönhetően a melankólia fátylát borítja erre a látszólag könnyed darabra. Az esküvői vacsorán, a katonainduló után, mely a múlt visszatérését jelzi, a jegyesek újból

egymásra találhatnak és megbocsátanak egymásnak az állhatatlanság dicsőítésére készült ünnepi díszletek között. A megbocsátás mindent eltöröl. A szerelem kerül ki győztesen: ám ezen az éji órán, amikor mindkét vőlegény olyan szerelmest lát viszont, aki valaki más kedvéért ékítette fel magát, önnön romjai felett győzedelmeskedik. Fenséges látvány, amikor megjelenik a színen a két menyecske, akinek öltözéke a kor divatjának túlzásait tükrözi: karakóban vagy angolos szabású ruhában, mely a derekat elég magasán összeszorítva kiemeli a csípő vonalát; muszlinfelhő tornyosul a mélyen kivágott blúz felett; a magasra fésült hajkoronából néhány göndörödő fürt aláhullik a tarkóra; s a szikrázó ékszerek a csillárok és kelyhek ragyogására felelnek.

A *Figaro házassága*-ban (1786) Mozartnak már volt alkalma rá, hogy gyönyörű, felkavaró, kiábrándult és gyengésséggel teli noktürnrel fejezzen be egy operát. Mozart zenéje – olyan dimenziót adva Beaumarchais darabjának, melyet a drámaíró nyilván nem is sejtetett – csodás képet ad arról a zűrzavarról és rendetlenségről, amelyben eltűnik a társadalmi hierarchia, amelyben egyszerre van jelen a keserűség és az öröm, az álöltözetek keltette csalás, bűn és a megbocsátás. A hatalmas kert fenyőfái alatt a boldog nap szerelmi kergetőzése csak a rendetlenség és a csalás megkettőződése árán talál vissza a társadalmi szerepek és érzelmek rendjéhez. Egy pillanatra ott jártunk a káosz és a delírium közelében...

A *Don Giovanni*-ban (1787) gyakoriak az éjszakai epizódok: gyilkosság, bál, temetői jelenet. Az utolsó éjszaka a libertinus vacsorájának és a kövendég sorsszerű érkezé-

sének ideje. Azon események előestéjén, melyek végleg lezárnak majd egy korszakot, a csábító és az *uom' di sasso* szembesülése olyan különleges jelentést nyer, mely új elemmel gazdagítja a legenda hagyományos értelmezéseit. Don Giovanni a pénzszerzés és a szertelenség embere, a múltó pillanatoké és a jövő nélküli győzelmeké. Éli az életét, és nem kalkulál: a számító szolga vezeti a könyvelést, a *mill' e tre* katalógusát. Don Giovanni számára soha nem telik be a mérték, a korlátok csak azért léteznek, hogy áthágja őket: egyedüli vallása a szabadság. Így aztán a „falánk, erotikus szörny” (Pierre Jean Jouve) az egész életéből szüntelen ünnepi lakomát varázsol. A Don Giovanni hirdette szabadság alapvetően nem más, mint a korlátlan élvezet igénye: Sade ugyanezt a lázas nyughatatlanságot fejezi ki, és amikor a *Szodoma 120 napjára*-t írja, a 120-as szám a pontosság látszata ellenére a korlátlanságot jelképezi. E szabadság ugyanakkor nem idegen attól az érzéstől, mely később a forradalom embereit lelkesíti: joggal jegyezték meg, hogy amikor Don Giovanni *Viva la libertà*-t kiált, a libertinus „a korlátlan egyéni szabadság szószólójává” lép elő. A korlátok felszámolásának szenvedélye, mely nem hajlandó elismerni a vallás szabta gátakat, ugyanígy nem tudja elfogadni a merev társadalmi rend korlátait és válaszfalait: a libertinus úgy próbálja meg leküzdeni őket, hogy az ész-re hivatkozik, és erkölcsi érvekkel fegyverkezik fel. A korlátok felszámolásának szenvedélye önnön logikájánál fogva nem szorítkozhat arra, hogy egyetlen kivételes ember életének mozgatórugója legyen; egyetemes érvényt követel magának, az egész emberi nemre szeretné kiter-

jeszteni jogait. Ez az elmozdulás Sade-nál szüntelenül érezhető. Baudelaire igen éleslátó, amikor azt írja, hogy a forradalmat a kék emberei vitték véghez: azokra gondol, akik minden idegszálukkal a végnapjait élő világhoz kötődtek, s akik ellene fordulva, esküdt ellenségeivé válva e világ zűrzavarának, utópikus álmainak, ellentmondásos vágyainak hű tanúi lettek. Még akkor is e társadalom szüntelen haláltudata tartja őket fogva, amikor gyógyíthatatlan sebeket ejtenek rajta. A régi rend embereiként e világ belső sorsszerűségének engedelmeskednek, amikor megadják neki a kegyelemdöfést – amikor felszámolják. Így aztán a forradalmi tábor első harcosaiként tűnnek fel, a forradalom azonban túllép rajtuk, s ők alámerülnek az újabb hullámok sodrásában. Mirabeau hősies és botrányos alakja nagyjából e definíciónak felel meg.

Don Giovanni engedelmeskedik legendás sorsának. Kezet fog a kőszoborral, makacsul ragaszkodik a kihíváshoz, s villámsújtotta alakját elnyeli a föld: a győzelem a régi rendé, a megsértett Apáé, a kései bosszúé. Ez az erkölcsi tanulság, mely hosszú barokk hagyományra tekint vissza, a forradalmat közvetlenül megelőző korszak szellemiségétől sem idegen. Egymásnak feszül benne egyfelől az állhatatlan vágy, a szaggatottság, a libertinus életének megannyi különálló pillanata, másfelől a szobor rideg örökkévalósága, a betartott szó, a hajthatatlan igazság, az isteni rend állandóságának jelképe, melyen nem fog semmiféle sértés. Amikor a kiváltságos osztályokban erősödött a költekezés és az erkölcselenség szédülete, elkerülhetetlen volt, hogy azoknak a tudatában, akiket magá-

val sodort az örvény, hangsúlyosabban kirajzolódjék mindaz, amit oly makacsul próbáltak tagadni: az állandóság, a mozdíthatatlanság, a transzcendencia. Don Juan mítoszában a barokk életstílus legszertelenebb túlzásaival jelenik meg, s egyúttal megfellebbezhetetlen ítéletnek veti alá magát. Annak a válságnak az előestéjén, mely később megsemmisíti a barokk világot (és rokokó utódját), szinte szükségszerű volt, hogy ez az ítélet újra megfogalmazódjék, s hogy a rossz lelkiismeret elnyerje képzeletbeli büntetését azáltal, hogy halálra ítéli Valmont-t és Don Juant. A villámsújtotta Don Giovanniban 1787 emberei mindenki másnál jobban felismerhették az utolsó pillanatot, egy olyan élet utolsó pillanatát, mely teljes egészében múltó pillanatokból áll; tapasztalatból tudták, hogy a vágy az öröm szüntelen hajszolása közben szomorúan arra vár, hogy véget érjen, hogy nyugalomra leljen, s az idő okozta fáradtságra a halálban találjon enyhülést. A libertinus szabadság ezen előrehaladott pillanatában az öröm és az ünnepek csillogó felszíne alatt felrémlik a sötét háttér. De most, amikor a libertinusra lesújt a büntető kéz, vajon kit illet a győzelem? A hagyományos teológia Istenét? Egy újjáéledt társadalom erkölcsiségét? Vagy inkább azt a halálba hívó erőt, mely az öröm sötét hátterében sejlik fel?

Mozart utolsó operája esetében efelől semmi kétség. *A varázsfuvola* (1791) győzedelmes hatalma az istenség, de egy olyan istenség, melyet alapvetően átalakított a század deizmusa. A zárlatban felragyogó hajnali fény a szoláris Jót jelképezi, mely elűzi Monostatost és az Éj királynőjét:

Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht.

*A Nap sugarai ellűzik az Éjt.**

A nap felkel, hogy megszentelje a szépség és az erény egyesülését: Pamina, az Éj királynőjének leánya Tamino hercegé lesz, akinek szerelme – vállalva a némaságot és a magányt – töretlenül kiállta a próbatételek hosszú sorát. Mindent elmondtak már Schikaneder librettójának fogyatékosságairól és naivitásáról, arról, mennyiben adósa Gozzinak, Wielandnak, Terrasson abbénak. Ettől függetlenül igaz, hogy a szövegkönyvíró a beavatási műfaj nagy és egyszerű képeit vette át. Hogy érezhető benne a szabadkőműves hév, mely a jó szándékot kozmikus elvvé emeli. (Mozart – oly sok kortársához hasonlóan – maga is egy páholy tagja, és darabokat komponál a szabadkőműves-szertartásokra. Az utolsó mű, melyet 1791-ben elvezényel, egy barátságról szóló kantáta.) *A varázsfuvola* történetében minden egy új világkorszakhoz, dicsőséges kezdethez vezet, olyan kiengesztelődéshez, melyben az egység helyreáll: a megtisztult hős olyasvalakit kap feleségül, aki egyesíti magában a nappal világát és az éjszaka lázas nyugtalanságát, hiszen Pamina egy jó szándékú varázsló és a gyászos Királynő leánya. Mozart zenéje képes ebből az allegorikus szintézisből hatalmas, titokzatos és vidám szertartást teremteni.

* W. A. Mozart: *A varázsfuvola*. Budapest, Hungaroton, 1964, 28. o. Uhrman György nyersfordítása.

A forradalom szoláris mítosza

A sötétségen győzedelmeskedő fény, a halálból újjászülető élet, a kezdetéhez visszatérő világ metaforái 1789 közeledtével egyetemes érvényt szereznek maguknak. Egyszerű képek, időtlen ellentétek ezek, melyek hosszú századok óta vallásos tartalommal telítődtek, a kor azonban mintha különleges szenvedéllyel állítaná előtérbe őket. Mivel a régi rend a jelkép leegyszerűsítése folytán sötét felleg, kozmikus csapás képét kelti, az ellene folytatott harc – ugyanezzel a szimbolikus nyelvvel élve – a fény eljövételét tűzhetten célként maga elé. Amikor az ész és az érzelm bizonyossága sugárzó törvényerőre emelkedik, bármiféle tekintélyre és engedelmességre épülő viszony, mely nem e törvényen alapul, szükségképpen a sötétség birodalmának része lesz. Az 1789-es szövegek az eltérő kontextustól függetlenül újra és újra ugyanazt a szüntelenül ismétlődő apollói képet tárják elénk: „Ekkor a nemzet minden reménysege Necker úr felé fordult, ahogy a napsugarakat várjuk a hosszú és pusztító vihar után.” E képet veszik át, dolgozzák át egymással versengve a

Bastille bevételét megéneklő költők. Alfieri, Klopstock, Blake egy nagy hajnal tanújának látja magát:

„Ám a zárkák megborzonganak, remegnek: a rabok fel-
néznek, és kiáltani próbálnak; gyászos odújukban figyel-
nek, nevetnek; majd elhallgatnak, és a sötét tornyokat
fénysugár öleli körül. Mert a harmadik rend képviselői
összegyűlnek a Nemzet Termében; olyanok ők, mint a
tűzzellemek a nap ragyogó csarnokaiban, arra készülnek,
hogy a szépség magvát hintsék el a kihalt és kiehézt szaka-
dékban, fényüket a nyugtalan városra szórják. Minden
újszülött gyermek őket látja meg elsőként; könnyeik fel-
száradnak, s a földszagot árasztó keblekhez simulnak...”
(Blake: *The French Revolution* [A francia forradalom], 1791).

E mitikus kivetítés, mely érezhetően eltávolodik a
történelmi esemény szigorú értelemben vett igazságától,
jelzi, mennyire felbolydult az emberek képzelete, s hogy e
megrázkódtatás jóval Párizs és Franciaország határain túl is
érezhető volt. A franciák mélységesen hittek abban, hogy
a visszaélések és a kiváltságok felszámolásával, a Párizsra
árnyékot vető önkény hatalmas citadellájának lerom-
bolásával, a mindenki számára nyilvánvaló, egyetemes jó
szándékban egyesülve fényforrást, szoláris központot
adnak a világnak. „Senkinek nem volt kétsége afelől, hogy
az, amire készülünk, az egész emberiség sorsát érinti” –
mondja később Tocqueville. E meggyőződést a külföld is
visszhangozta. „Érzésem szerint a francia forradalom az
egész emberiséget érinti” – írja Fichte 1793-ban.

A forradalom szoláris mítosza azon kollektív reprezen-
tációk egyike, melyek általánosságuknak és pontatlansá-



BLAKE: Örömnapi

guknak köszönhetően igen gyorsan és igen széles körben terjedtek el. E mítosz 1789-ben talán azért is éreztette a hatását oly erőteljesen, mert a részegült lelkesedés pillanatában elfedte a társadalom szerkezetének konkrét problémáit. Olyan tudatszinten jelentkezik, melyen a valóság értelmezése és valamiféle új valóság megteremtése is zajlik. Egyfelől a történelmi pillanat képzeletbeli olvasata, másfelől teremtő aktus ez, mely megváltoztatja az események menetét. Meggyőződésem, hogy e mítikus képben döntő jelentőségű tényre, termékeny gondolatra találunk. Ebből kiindulva talán joggal vethetünk össze egy sor olyan eszmét, eseményt, műalkotást, amelyet mind ugyanaz a csodás kötelék fűz egymáshoz. A győzedelmes fény és a kezdet egyszerű képe kulcsfontosságú kép.

Próbáljuk meg világosabban megragadni a mítosz természetét és alakulását! Ha igaz, hogy a régi rendszer szétzilálódása felismerhető a vég szenvedélyes keresésében, mely emblematikus alakjait (Don Juant, Valmont-t) az önpusztítás felé sodorja, rögtön számolnunk kell egy ezt kiegészítő, ezzel ellentétes előjelű szenvedéllyel is: a kezdet vagy az újrakezdés szenvedélyével. Lehet, hogy némelyek tudatában e két szenvedély egymás mellett vagy egymás után jelent meg, illetve hogy ugyanannak az erőszakos hajlamnak két, látszólag ellentétes jelentést tulajdonítottak, hol a végső megsemmisítés, hol az alapítás lendületét látva benne. Tényleg minden arra utal, hogy ugyanazt az energiát, ugyanazt a radikalizmust egyformán lehetett a halál és a feltámadás szolgálatába állítani. Ami végleg megsemmisül, szabad utat enged a kezdet-

nek. Ami dicsőségesen elkezdődik, a maga mögött hagyott semmire, a túlhaladott múltra támaszkodik. Joseph de Maistre, a forradalom ellensége ezt írja: „A Gondviselés nyilván azért *töröl*, hogy *írjon*.” Fichte, a forradalom híve, ugyanígy az árnyék és a fény elválaszthatatlan összetartozását fejezi ki, amikor az új idők eljövételét üdvözlő *Beszéd*-ét (1793) *Héliopoliszból, a sötétség utolsó évéből* keltezi. Minél áthatolhatatlanabb volt a sötétség, annál ragyogóbb lesz a felkelő Héliosz.

Természetesen óvakodnunk kell a dolgok összemosásától: el kell választanunk egymástól egyfelől a libertinus arisztokraták ellenállhatatlan készítését arra, hogy az örömben és a kicsapongásban keressék önnön megsemmisülésüket, másfelől a nép körében kitörő erőszakot, mely egy nyilvánvalóan külső ellenség ellen irányul. A romboló energia két szögesen ellentétes irányban fejti ki hatását. Első pillantásra nincs semmi közös Sade alakjai, a libertinus halálos szédülete és azon tömegek haragja között, amelyek a félelem és a szükség szorításában megsemmisítik a feudalizmus jelképeit. Ugyanakkor a dolgokat közelebből szemügyre véve mégiscsak azt látjuk, hogy egyfajta irányváltás, átalakulás folytán összefüggenek és kölcsönösen kiegészítik egymást. A libertinus élete csodás pillanatok és sötét szünetek *szaggatott* egymásutánja, mely *végül* halálos örvénybe zuhan. A lázadó tudat a rombolás gyors és meghatározó aktusával akarja *kezdeni*, amelyből aztán a *folytonos* fény ragyogna fel. Az előjelek felcserélődnek. A gazdagságra, mely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a libertinus szüntelenül új öröme leljen, a nép

nincstelensége felel. A szükség, az éhség, a nyomor sötét hatalma tehát nem más, mint a kiváltságosok kizárólagos élvezetei által vetett árnyék. A nélkülözők az arisztokrácia csillogó életét azért azonosítják paradox módon a viharfelhő sötétjével, mert ki vannak szolgáltatva a szükség sötét lendületének. Ettől kezdve ki ne venné észre, hogy különös egybeeséssel állunk szemben: a mozgás, mellyel az öröm embere önnön vesztébe rohan, találkozik azzal a lendülettel, mellyel a kiéhezett nép a gyűlölt citadellákat rohamozza meg. A csomópontban, ahol e két erő egymásnak ütközik, lüktet a forradalom fekete szíve, ott forrong termékeny káosza. Ez a királygyilkosság szimbolikus helye; az új idők ragyogó csillaga csak ennek kifordított mása.

A rombolás befejezése után az üres tér, a szabad látóhatár bújik elő. A feudális világ, mely a különbségre épül, az emberi kapcsolatok terében válaszfalak, lépcsőfokok, akadályok egész rendszerét építette ki, mely a minőségi különbséget jelképezte, és azt a védelmet jelezte, melyet valaha a hűbérúr biztosított vazallusának. A védelem megszűnt, a társadalmi szerepek közti egyenlőtlenség azonban megmaradt, mindazzal a sérelemmel és megaláztatással együtt, melyet az alsóbb néposztályoknak kellett elszenvedniük. Megmaradtak tehát a semmivel sem igazolható megkülönböztetések, az abszurd tilalmak, a korlátok, melyeknek egyetlen eredménye az volt, hogy az emberek többsége továbbra sem élhetett maradéktalanul az emberi létet megillető „természetes” jogokkal. E felesleges, részben már leomlott akadályokkal teli tér arra

várt, hogy lesimítsák, hogy olyan homogén és „izotróp” térré váljon, mint az új égi mechanika tere, melyet minden irányban átjár a gravitáció egyetemes ereje. A forradalmi erőszak következtében létrejött e hatalmas, nyitott tér, ez az egységes mező, ahol a fények és a jog minden irányban elterjedhettek.

Amikor XVI. Lajos úgy rendelkezett, hogy a három rend *külön-külön* ellenőrizze mandátumait, és külön tanácskozzék, a végsőig hű maradt a feudalizmus szelleméhez, mely a társadalom világát mozdíthatatlan határvonalakkal elkülönített övezetekre tagolta. A harmadik rend viszont kezdettől fogva az egész nemzet képviselőjének tekintette magát; nyitva állt a nemesség és a papság azon tagjai előtt, akik a városi előljáráshoz kívántak csatlakozni; nemzetgyűléssé szerveződött, és minden más feladatot félretéve azon munkálkodott, hogy az amerikai minta alapján olyan nyilatkozatot szerkesszen, mely az egész emberiséget érinti: a harmadik rendet minden egyes lépésében a homogén *totalitás* eszménye vezérelte. Feladata abban állt, hogy megfogalmazza a minden emberre vonatkozó jogot, és kimondja, hogy a törvény előtt mindenki egyenlő.

A forradalom antiklerikalizmusa valójában ugyanebből fakad: a harag igazából nem a vallásos eszme mint olyan ellen irányult, sokkal inkább az egyház mint földi hatalom ellen, mely vagyonával és kiváltságaival kéretlen közvetítőként toladott a polgárok és az istenség közé. A szekularizáció, az egyházi javak államosítása nem általában a vallásos érzelem felszámolását célozta, sokkal inkább azt,

hogy ugyanolyan közvetlen kapcsolat létesüljön ember és Isten között, amelyet a politikai forradalom próbált teremteni az emberek között. Tocqueville éleslátóan jegyezte meg, hogy mindezzel a vallás egyetemes szelleméhez tértek vissza, de a következtetéseket itt, a földi lét során kívánták levonni:

„A francia forradalom pontosan ugyanazon a módon közelítette meg az e világi ügyeket, mint a vallási forradalmak a másvilágiakat; elvont módon, a sajátos társadalmaktól elvonatkoztatva foglalkozott az állampolgárokkal, ugyanúgy, ahogy a vallások is általánosságban, az országtól és a kortól függetlenül foglalkoznak az emberrel. Nemcsak azt kutatta, milyen különös jogaik vannak a francia állampolgároknak, de azt is, milyen általános jogaik és kötelességeik vannak az embereknek politikai ügyekben.

A francia forradalom éppen azért vált mindenki számára érthetővé és egy időben száz helyen is utánoszhatóvá, mert mindig a legkevésbé sajátos és az úgynevezett *legtermészetesebb* társadalmi helyzetekből és kormányzati formákból vezette le következtetéseit.”*

* Alexis de Tocqueville: *A régi rend és a forradalom*. Budapest, Atlantisz, 1994, 53. o. Hahner Péter fordítása.

Elvek és akarat

A szabadság első tette tiszta helyzetet teremt, a korlátlan lehetőségek terét nyitja meg. De ugyan ki maradhatna e tetőponton, mely egyetlen pillanatig tart, amikor a sötétség visszahúzódik, s a jövő fénye valamennyi arcát megmutatja, mert még nincs semmilyen arca? Be kell népesíteni a megnyíló teret, megnevezni az istenséget, aki a középpontjában áll, felismerni vagy megteremteni a hatalmat, mely ezentúl mindenek felett uralkodik. Az, hogy a sötétből előtörő erők megdöntötték a sötét birodalmát, csak a kezdet lehetőségét biztosítja, semmit nem árul el arról, ami elkezdődik. Eleinte mindössze annyit lehet sejtetni, hogy nyitva áll a tér az egyetemes *elvek* előtt. Mert az elv a kezdet szava, az az alapvető kijelentés, mely az eredet sugárzó tekintélyét kívánja magába foglalni és rögzíteni. A *semmitől*, amelyhez az erkölcsi gátak felszámolása vezetett, az elszánt erénynek kell megszületnie.

Az egész század feladatának tekintette, hogy visszanyúljon az elvekhez, és világosan megfogalmazza őket. Az elvek nyelve jóval 1789 előtt jött létre, s a rendi gyűlés összehívásának közeledtével egymás után születtek a dog-

matikusabbnál dogmatikusabb elméleti írások. „Az összes párizsi Szolónt játszik”, *tutti soloneggiano i Parigini* – írja tréfásan Alfieri 1789. április 29-én kelt, André Chéniernek címzett levelében. A hagyományos monarchia összeomlásának pillanatában aki csak tollat ragad, a törvényalkotó szerepében tetszeleg. A forradalom első pillanatának fehér fénye talán nem egyéb, mint az elvek spektrumában, a szabadság végre meghódított terében kavargó színek összehatása. Gyakran megjegyezték: ha igaz is, hogy a tervek egy része angliai vagy amerikai példára épült, vagy arra, amit a francia királyság ősi intézményeiről képzelték, többségük az elvont fogalmak birodalmában szövődött, s egy olyan *tabula rasa*-ból indult ki, mely lehetővé tette, hogy mindent a társadalmi lét első törvényes alapjaira támaszkodva építsenek újjá. Vajon e sok-sok oly különböző és egyaránt nagylelkű, elméleti szempontból egyaránt meggyőző beszéd arra íteltetett, hogy csupán szerzője ellenőrizhetetlen egyéni meggyőződését tükrözze? Miféle varázslat tette lehetővé, hogy a gondolat valamivel több legyen, mint e megfoghatatlan kijelentések sora, az érvek e finom, áttetsző, az ellentmondások végtelen lehetőségének kiszolgáltatott láncolata? Ahhoz, hogy a megfogalmazott elvek ténylegesen hatni tudjanak, elterjedjenek, nyomot hagyjanak a világban, a gondolatnak valamilyen hatékony segítségre, járulékos erőre volt szüksége. Másként fogalmazva: a spekulatív ész nem maradhatott elszigetelten az eszmék birodalmába zárva, a szenvedély hatalmas energiájával kellett felvérteznie magát: térhódítása volt a tét...

Rousseau tanítása e ponton döntő szerepet játszott, és igen lelkes fogadtatásra talált. Tény, hogy Rousseau életműve (mely a világtól való elvonulásból született, ugyanakkor rendkívül széles körben terjedt, és igen nagy hatást gyakorolt) bizonyítja, mennyire termékeny, ha a gondolat ereje a szenvedély izzó lendületével egyesül. E ponton szeretnék emlékeztetni arra, hogy az olvasókat valósággal megbabonázta ez a vádakkal teli ékesszólás, amelyben a gondolat és az érzelem szorosan összeépül: a megfogalmazott doktrína a felhívás erejével hat, a szenvedély pedig nagy ívű, racionális beszéd formájában jelenik meg és tisztul le. Jean-Jacques azon munkálkodik, hogy megdöntsön minden kívülről ránk kényszerített tekintélyt; olvasóit arra szólítja fel, hogy ne a spekulatív ész hatalmának engedelmeskedjenek, hanem a gyakorlati ész közösségi megnyilvánulásának: a közakaratnak. Ugyanezt figyelhetjük meg saját vallásáról és erkölcséről szóló fejtegetéseiben, ahol minden a belső érzelem nyilvánvalóságára épül, egy olyan képességre, amely korábbi, mint az ész, ám amelyet a legszigorúbb logika sem cáfolhat meg... Amikor a harmadik rend legelszántabb képviselői Rousseau nyelven beszélnek, már nem gondolkodóként akarják bizonyítani a szövetségi paktum igazságát, hanem a körülmények nyomása és egyfajta téves logika, *petitio principii* folytán feltétlen és megfellebbezhetetlen elsőbbséget tulajdonítanak a nemzet közös én-jének: versailles-i fellépésükben, követeléseikben, alkotmányos rendszereikben már a népfelség nyilvánul meg és cselekszik. Már nem ennek elméleti megalapozottságáról, hanem gyakor-



lati alkalmazásáról van szó. A képviselőket a népfelség mozgatja, irányítja; ők ennek letéteményesei és eszközei. A megfogalmazott dekrétumok már nem az általános akarat doktrínájának elméleti igazságát próbálják *bebizonyítani*: már egy teljhatalmú általános akarat *akarja* őket. Ez munkál bennük, ellenállhatatlan erővel. Mirabeau válasza Dreux-Brézé márkinak (akár legenda, akár valóság) e kontextusban nyeri el teljes jelentését: „A nemzet *akaratából* gyűltünk itt össze, és csak akkor megyünk el, ha erőszakkal kényszerítenek.”

Mirabeau tette és beszéde ez esetben nem a doktriner higgadt elméleti fejtegetését idézi; elvek és akarat összekeveredtek, elválaszthatatlanok lettek; Mirabeau saját akaratát a nemzet akaratával azonosítja; az emlékezetes *esemény* pedig akkor következik be, amikor ez az akarat-elv a rosszakarattal (az egyedi akarattal) ütközik össze, mely szembe akar szegülni vele, és azáltal, hogy a rendek „külön-külön tanácskozását” írja elő, nem ismeri el az általános akarat egyetemességét.

Így szállnak alá az elvek a történelem valóságába. Az ész beszéde, melyet magával ragadott az akarat szenvedélye, keresi a befogadására alkalmas helyet, az illeszkedési pontot, ahol megvetheti lábát a világban. A forradalom nagy pillanatai e *megtestesülés* állomásai: az ész beszédét ezentúl nem lehet elválasztani a cselekvő emberek akarati feszültségétől és az előző világ véletlenszerű ellenállásától. Tény, hogy ez a valóságban megfeneklett ész hamarosan eltávolodik tervétől, ám egyúttal a jelkép rangjára emelkedett anyagságot testesíti meg.



Elle a renversé l'Hydre de la Tyrannie, et brisé
le joug du Despotisme.

PRUD'HON: A Szabadság [Copia metszete]

Robespierre haláláig a forradalom a szimbólumok nyelvét használja, ebből született legendája is, mely mögött a mai tudományos kutatás a „valódi” erők játékát próbálja feltárni. A tömegmegmozdulások, az ünnepek, az emblémák mind abba a szimbolikus beszédmódba illeszkednek, mely egyszerre fedi el és tárja fel a történelem egy döntő lépését. Mind a valóság részei.

Felülről szemlélve s egy talán merész általánosítással e jelképes történet úgy is olvasható, mint a fény dicsőségének és megpróbáltatásainak története. Az akarat, a forradalmi elvek igyekeznek egyetemes érvényt szerezni maguknak, hogy az embereket az állampolgári hév és a szívek tisztaságának egy és oszthatatlan terében egyesítsék. E szándék talán legjellegzetesebb megnyilvánulása az a nagyszabású ünnepi szertartás, amellyel 1790. július 14-én a föderációt éltették. De a valóságba való alászállás az ész számára a homályba való alászállást jelenti.

A forradalom sikerét, ritmusát, katasztrofális felgyorsulását annak köszönheti, hogy a fény (vagy ha úgy tesszük, a felvilágosodás reformszellemé) váratlanul egyesült a felbőszült tömegek sötét lendületével. Egy olyan gondolat története ez, melyet – amikor a tettek mezejére lép – magával ragad, felvált, elsodor egy számára ismeretlen erőszak, melyet megpróbál értelmezni, s a nyilatkozatok és dekrétumok ellentmondást nem tűrő nyelvezetével mederben tartani. Így születik meg az a bonyolult ellentétrendszer, mely a forradalom belső törvényét jelenti. A geometriai ábrák, a spekulatív ész által megfogalmazott érvek nem tudnak szabadon kibontakozni; a sötét nél-

külözésből és az évszázados haragból születő erőszak viszont csak a rombolás elemi formájában képes megjelenni. A forradalmi aktus e két ellentétes elem szintézise: az elveket a gyakorlatba ülteti át, ugyanazzal a mozdulattal, mellyel nagy nehezen a nyelvbe emeli az eleinte néma erőszakot. Az elméleti nyelv, az elvek nyelve kénytelen lesz szövetkezni és kompromisszumot kötni a homállyal, szenvedéllyel, félelemmel és haraggal – a nyomor erőszakával, mely a felbőszült tömegeket mozgatja. A jogszerű rend szava hiába szól egyértelműen és mindenki számára érthetően; hatástalan marad, ha nem emelkedik törvényerőre, ha nem szerez magának kötelező érvényt, és nem ismerik el életképes intézményként. Szükségességét a nyomor és az erőszak vele ellentétes szükségességével szemben kell bizonyítani. A beszéd – hogy értelmezzen, uralkodjon, vezesse és kézben tartsa a sötét erőket – a lehető legnagyobb hatékonyságra törekszik, minden energiáját mozgósítja. Jóslaterejű lesz, ünnepélyes, profetikus. A jakobinusok tömör és lázas ékesszólása mintha varázslattal akarná hatalmában tartani az embereket: igazából nem megvilágítani próbálja az eseményt, hanem – valóságos demiurgoszként – megteremteni. A beszéd erőt próbál adni az elveknek, hogy hatékonyá tegye őket, ám magával ragadja az erőszak, melyet megfékezni szeretne. Az elvek áttetszően tiszta nyelvéből, mely maradéktalanul megőrzi fényét, a tett határozott beszéde lesz. A hozzá illő hasonlat immár nem a kristály ártatlan áttetszősége, hanem a fém acélos fénye. Már nem elég a jog forrására hivatkozni, meg is kell büntetni azokat, akik

útját állják. Sejthető, hogy e nyelvet a kifáradás veszélye fenyegeti, hamarosan alámerül a keserű indulatok, átkok, megfélemlíthetetlen ítéletek, elvont fogalmak egyre erősödő sodrában.

A forradalom menetét irányító akarat, mihelyt nem tekintik egyértelműen az általános akarat kifejeződésének (márpedig ezt semmiféle megkérdőjelezhetetlen bizonyíték nem támasztotta alá), növekvő árnyékkal telítődik; nem hagyja-e vajon, hogy úrra legyen rajta a megtévedt vágy, a személyes haszonszerzés zavaros mámorja? Kis idő elteltével sötét akarattá, pártoskodó akarattá változik: ahelyett, hogy az egység érdekében tevékenykedne, elkülönül és megosztottságot szül. Az árnyék visszahúzó-dásából született forradalmi fénynek szembesülnie kell az árnyék visszatértével, mely legbensőbb lényegét veszélyezteti. A fény, miközben arra törekszik, hogy az egész világot átjárja, ellenállásba ütközik, mely egyszerre fakad a dolgok tehetetlenségéből és azok ellenszegülő akaratából, akik nem fogadják el az új igazságot. Az elméleti érznek és a lelkesedésnek, mely terjeszti, a „valódi erők” játékaival kell szembesülniük. Látni fogják, hogy újjászületett a gyászos ellenfél, amelyről azt hitték, egyszer s mindenkorra megszabadultak tőle. A fény előrejutásában való bármiféle késlekedésért, a forradalmi állam gyakorlati megszervezésének minden nehézségeért az ellenforradalmárokat, az összeesküvőket, az ellenséges szövetség ügynökeit okolták (gyakran nem is alaptalanul). A forradalmi ész, azáltal hogy az erény uralmát akarta bevezetni, elkerülhetlenné tette a gyanú uralmát, melyet hamarosan a

terroré követett. Folytonosan meg kellett ismételnie az erőszakos tettet, a kezdeti tettet, mely lehetővé tette a fény győzelmét a sötétség felett. A Bastille bevétele még nem jelentette a sorsdöntő hajnal elérését. Meg kell büntetni azt az éjszakai Bűnt, melyet a király testesít meg. Lebrun a következő sorokkal ünnepli meg Louis Capet kivégzését:

*Szolga századok, eljön a nap, mely szétzúzza láncaitokat!
A zsarnoki jogart igazságos birodalom váltja fel.
Köztársaság, azért jössz a világra, hogy bosszút állj érte!*

Ennek az ismétlődő tagadásnak és e bosszúszomjas születésnek a királygyilkosság lett volna a csúcspontja, mindenek felett álló jelképe: mégsem hozta el a sorsdöntő pillanatot, mert a forradalmi eszménnyel szembeni ellenállás gondviselészerű támaszpontra talált a véres tetteben, amelynek az új idők kezdetét kellett volna jelentenie. A terror azt mutatja, hogy a forradalmi akarat közvetlen összeütközésbe kerül egy vele ellentétes akarral (mely egyszerre valóságos és kitalált, kivetített és magába vetített). Tévedés volt azt hinni, hogy hajnalpírja után a forradalmi fény egy csapásra beragyoghatja a világot: a veszélyben lévő haza és a Közjóléti Bizottság időszakában a harcot folytonos feladatnak tekintik, s a győzelem újra és újra megkérdőjeleződik. A terror az áldozat és a születés hosszan tartó ünneplése, ám eközben a szabadságot magával ragadja az anarchia szédülete, s folytonosan kilép abból a rögzített formából, melyet

szeretne megszerezni magának... Nem azt akarjuk mondani, hogy thermidor és Robespierre halála a forradalmi akarat bukását jelenti. De ettől kezdve az elvek és az akarat nem fonódnak olyan szorosan össze, sőt felbontják szövetségüket. Az elvek nyelve – akadályokba ütközve – elhasználódott, hamis lett, a szavak jelentése elszegényedett vagy homályossá vált: 1794 után sokan beszélnek arról, hogy a nyelv kifáradt. Az allegóriák ereje kimerül. S innen már egyenes út vezet a szemfényvesztés leplezéséhez. Függetlenül attól, milyen ügy védelmében íródtak, Benjamin Constant alábbi, 1797-ben kelt sorai általános körképet adnak a Direktórium időszakában uralkodó szellemi állapotokról:

„Az erőszakos harcokban *az érdekek mindig ott szaladnak a túlfűtött vélemények nyomában*, ahogy a dögevő madarak követik a csatára készülő sereget. A gyűlölet, a bosszú, a mohóság, a hálátlanság gátlástalanul *parodizálta* a legnemesebb példákat, mert az embereket szerencsétlen módon ezek utánzására buzdították. Az álnok barát, a hűtlen adós, a sötét feljelentő, a romlott bíró előre megírt védőbeszédre lelt a mindenki által használt *nyelvben*. A hazafias érzelmek állandó mentséggé vált, mely minden bűn alól felmentett. A nagy áldozatok, az odaadó tettek, a győzelmek, melyeket az ókoriak komor republikanizmusa aratott a természetes hajlamok felett, ürügyet szolgáltattak az önző szenvedélyek féktelen elszabadulásához” (*Des effets d la Ferreur* [A Terror következményeiről], V. év).

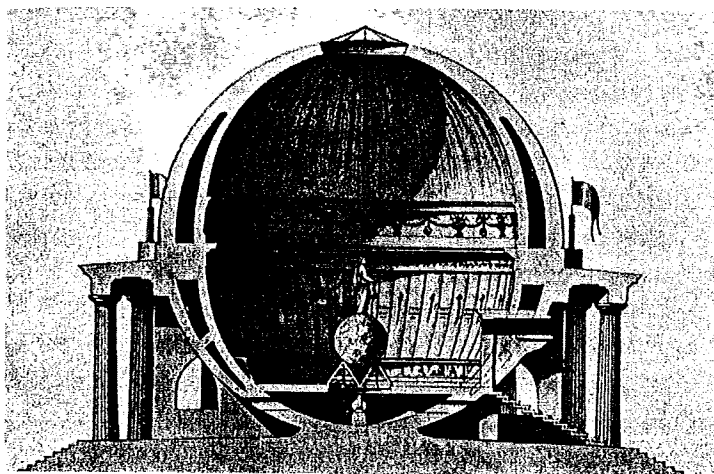
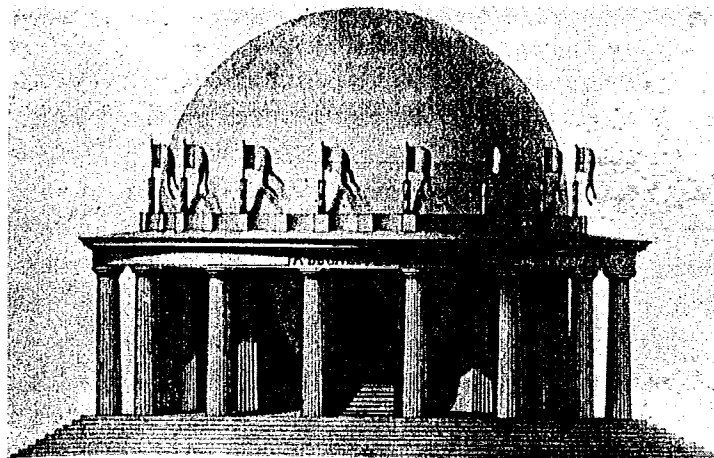
Az elvek felszíne mögött a mohóságot és az érdekeket találjuk: a század egyre gyakorlatiasabb. Marad tehát a

kendőzetlen akarat: az elvtelen vagy alkalom szülte elvekre támaszkodó akarat. Az absztrakt elvek közül, melyeket 1789 gondolkodói dolgoztak ki, csak azok maradnak meg, melyek megfelelnek az új uralkodó osztály érdekeinek. A dráma befejeződött, lehullanak a tógák és a maszkok. A fény és az erény mitológiája véget ér: a nemzetnek vezetőre van szüksége, legyen az akár egy korzikai tábornok. Franciaországban és külföldön néhányan azok közül, akik a forradalmat fényáradatként üdvözlötték, Bonapartéban a sötétség hercegét látják. A forradalmi *ész* később létrehozta a polgári törvénykönyvet és egy tökéletesen központosított közigazgatást. Az *akarat* Franciaországból ugyanakkor *kérészerű* *császárságot* teremtett, ellette fordítva azon európai nemzetek akaratát, melyek maguk is „hazafias” öntudatra ébredtek. Kétségtelen, hogy a napóleoni akarat forradalmi előzményeinek köszönhetően még mindig olyan *akarat* volt, mely *jogot akart*, de amit példájából levonnak, az kevésbé a jog lesz, mintsem az akarat gátlástalan megnyilvánulása: ami a XIX. századi Európában a forradalmi gondolat végső következményeként és legfőbb árulásaként hamarosan felüti fejét, az *az akaratot akaró akarat*, a hatalomvágy, a sötét akarat, mely semmiféle közösséget nem vállal az ész világosságával, melyet oly felületes módon „felületesnek” titulál.

A geometrikus város

A forradalom sorsának felvázolásakor mindvégig a jelképek területén maradtunk, melyet maga a kor választott önnön meghatározására. Nagyrészt már így is művészete szellemében írtuk le. De óvakodjunk attól, hogy felületes párhuzamokat vonjunk a forradalmi erőfeszítés sorsa és a művészet jövője között! Meg kell viszont őriznünk – mint vezérfonalat és megvilágító erőt – azokat a nagy fogalmakat, amelyekkel az eddigiek során találkoztunk: a fény és a sötétség ellentétét, a kezdet szenvedélyét, az elvek és az akarat egyesülését...

Néhányan azok közül az írók közül, akik valamivel 1789 előtt megfogalmazzák a tökéletes társadalom elveit, a politikai doktrínát az államregénnyel egészítik ki; szükségét érzik annak, hogy az eszméhez képeket rendeljenek, és felvázolják egy eszményi város alaprajzát. Mint minden utópikus várost, ezt a várost is egyszerű és szigorú geometriai törvények irányítják. Négyyszögű vagy kör alakú szabályossága következtében teljesen egyforma és egymás mellé rendelt részekből is állhat, de úgy is felépülhet, hogy a tökéletes szimmetriát alkotó periferikus ele-



LEQUEU: Az Egyenlőség temploma

mek ugyanattól a teljhatalmú középponttól függenek: egyenlőség a függetlenségben vagy egyenlőség a függőségben. Olyan az egész, mintha a természet szerinti egyenlőség vagy a törvény előtti egyenlőség nagy eszméi a vonalzónak és a körzőnek köszönhetően mindjárt a térben is kifejeződnének. A geometria az ész nyelve a jelek világában. Az összes forma kezdetéhez – *elvéhez* – nyúl vissza, pontok, vonalak, változatlan arányok rendszereként írva le őket. Ettől kezdve minden felesleg, minden szabálytalanság olyan, mint a rossz betüremkedése: az utópikus város embereinek nincs szükségük felesleges dolgokra. A hasznosság elve csak azokat az alapvető szükségleteket veszi figyelembe, melyeket a természet diktált, azokat nem, melyek egy romlott civilizációból fakadnak. Következésképpen nincs semmi díszlet, luxus, nincsenek költséges díszítőelemek... Ezzel magyarázható, hogy Fichténél egymás mellett jelenik meg a *győzedelmes fény* és a *szabályos épület* képe: „A rablók régi várai mindenütt leomlanak. Ha nem zavarnak meg bennünket, egyre elhagyatottabbá válnak, s nem lesz más lakójuk, mint a fényt kerülő madarak, a denevérek és baglyok. Az új épületek viszont fokozatosan betöltik a teret, s végül *szabályos egészet* alkotnak.”

Az utópiák és az elvont reformok kiötlői beérik e kissé elnagyolt várostervezéssel és építészettel. De mi van az építészekkel? A szakmabeliekkel? Vannak, akik engednek a rábeszélésnek, és terveikben – olykor megvalósított építményeikben is – ugyanígy visszatérnek a geometriához. Nagyravágyó elképzeléseikben, melyeket mi álom-

szerűnek látunk, nem engednek a szeszélyes álmodozásnak; képzeletük elutasítja azokat a hívságokat, melyek elkápráztatták az előző nemzedékeket: ők egyszerűsége, nagyságra és tiszta ízlésre vágytak. Az álom, a képzelet, mint látjuk, nem megsokszorozza, sokkal inkább csökkenti vagy elhalványítja az aprólékos részleteket. A rokokó lázas díszítőkultusza után most a nagy nehézségek árán elért egyszerűség kelt borzongást. Egyedül az egyszerűsége való törekvés korszakában élő Joubert vethette papírra a következő sorokat: „Vonalak. Szép vonalak. A vonalak jelentik minden szépség alapját; vegyük például az építészetet; az építészet egyszerűen feldíszíti őket...”

Még ez a díszítés is kimarad Boullée, Ledoux, Poyet nagyszabású terveiből, melyekben a takarékosan, ám igen kifejezően kezelt tiszta formák győzedelmeskednek: a kocka, a henger, a gömb, a kúp, a piramis. E formákkal az építészet alapvető funkcionális igazságához, alkotóelemeihez kíván visszatérni. „A kör és a négyzet – írja Ledoux –: betű mindkettő, melyet a szerzők a legjobb munkák szerkezetében alkalmaznak.” Az előző korszak építményei ellen való fellépéssel mintha a hazugság és az álarc ellen tiltakoznának: a díszítés túlságosan sokáig takarta el a lényegi struktúrákat, melyek már pusztán attól szépek, hogy szükségesek. Az építészet anyagát – a követ – idegen anyagnak tekintették: úgy csiszolták, gyalulták, mint a fát. E szemrehányást egyes teoretikusok már több évtizeddel korábban megfogalmazták: Lodoli egyik fő témája volt. Ledoux részletesebben is kifejti: „Óvakodnunk kell a lágyan csavarodó vonalaktól, e már születésükkor megtört

formáktól, melyek a rossz ízlés súlya alatt nyögnek, a kígyózó párkányoktól, melyek olyanok, akár a sivatag csúszómászói.” Ezzel szemben a kő „a művészet hatására” visszanyeri igazi formáját, és „saját képességeit kibontakoztatva új érzést hív majd életre”. E megtérésben, mellyel az építészet alapvető formáihoz, az anyagok pedig igaz természetükhöz találnak vissza, olyan választást fedezhetünk fel, mely nemcsak esztétikai, hanem egyúttal erkölcsi választás is. Ahogy a kőnek ismét kővé, a falnak pedig újból lapos és szinte üres felületté kell válnia, az ember előtt is ott a feladat, hogy visszataláljon önmön természetéhez és egyszerűségéhez. A helyreállított igazság eszménye egyszerre vonatkozik az emberi szívre és az épületekre, melyek az építész fejében megfogannak. Boullée és Ledoux elméleti írásaiban a moralizáló pátosz egyáltalán nem véletlen adalék, nem abból fakad, hogy őket is megfertőzte volna a kor „érzékenysége”: vállalkozásuk igazi jelentését tárják fel, amikor az építészetet ékesszóló tanítássá változtatják, mely arra rendeltetett, hogy az embert megmentse a hanyatlástól. Nem is pedagógia ez, hanem isteni teremtmény aktus. Egy olyan korban, amikor az istent nagy építésznek képzelik, az építész maga is istennek és egyetemes törvényalkotónak hiszi magát. Jogot formál az anyagi tér ésszerű elrendezésére, s mindjárt mélységes erkölcsi jelentést is rendel hozzá; úgy állítja be, mintha ezáltal az emberi világot is átformálhatná. Az építészet szelleme nem ismer határokat. „Szélesre nyíló távlatába minden beletartozik – írja Ledoux –, a politika, az erkölcs, a törvényhozás, a vallás, a kormány.”

Quatremère de Quincy, aki távolról sem osztja fenntartások nélkül a „forradalmár” építészek merész nézeteit, 1798-ban erkölcsi érvekkel ítéli el a *bizarr* építészeti stílus káros következményeit:

„A bizarr olyan, mint valami születési rendellenesség, melyen nem tudunk változtatni... Pusztító rendszert teremt, mely megsemmisíti a természet diktálta rendet és formákat; a művészet alapvető alkotóelemeit támadja... A tapasztalat azt mutatja, hogy az efféle ízlés rendszerint akkor születik, amikor az emberek a legjobb dolgokra is ráunnak; hogy a nemzetek és az egyes emberek esetében egyaránt sokszor abból a jóllakottságból fakad, melyet épp a bőség hoz létre; hogy a gazdagság és a legkülönbözőbb élvezetek teljében fejlődik ki e gyászos ízléstelenség, mely minden örömet megmérgez, a természet egyszerű szépségeit bárgyúsággént tünteti fel, és annak az *álságos művészetnek az álöltözeteire* ácsingózik, mely nem a vágyak kielégítésére, hanem felszítására vagy megtévesztésére törekszik... A bizarr az építészetbe bekerülve nagyban kifejthette hatását... A sík felületeket agyoncsiszolt formák követték; a szigorú kontúrokat hullámszó vonalak; a szabályos terveket összevissza vonalakkól álló, nyakatekert rajzok; a szimmetriát a pittoreszk; s végül a rendet a káosz zűrzavara váltotta fel.” Megannyi gaztett, amelyért főként Borromini és tanítványai a felelősek...

E torz ízléssel szemben Quatremère de Quincy „az egész és a részek, illetve az egyes részek és az egész” harmonikus viszonyában látja egy olyan nagyság előfeltételét, melyet hol az *arányok*, hol az *erkölcs* nagyságának

nevez. Bár nyilvánvaló, hogy nem sorolható a „matematikai egyszerűség” szélsőséges hívei közé, vitathatatlan, hogy az erényes törekvés gondolatát valamiképpen a részek harmonikus viszonyához köti. „A nagyság hatását csak akkor lehet elérni, ha a tárgy, mely létrehozza, elég egyszerű ahhoz, hogy egyetlen pillanat alatt hasson ránk, vagyis egyszerre lássuk egységes egészként, s ugyanakkor megértsük a részei közti viszonyokat is. A túlságosan gyakran ismétlődő apró benyomások soha nem idézhetik fel bennünk a *nagyság eszméjét*. Szellemünknek komoly *erőfeszítést* kell tennie ahhoz, hogy megragadja a kiterjedés eszméjét, és a túlságos felaprózódás nemhogy növeli, hanem csökkenti bennünk e *képességet*.”

Idézett szerzőnk az erkölcsi nagyságot még egy rokon értelmű kifejezéssel írja le: az *eszményi* nagyságéval. Ezt akár egy kis épületben is felfedezhetjük, ha tökéletesek az arányai. Oly szorosan kötődik a tökéletes arányokhoz, hogy a méretnek („a lineáris vagy dimenzionális nagyságnak”) nincs jelentősége. Ugyanakkor semmi akadály annak, hogy a dimenzionális és az erkölcsi nagyság egyesüljön. Az emberi tudat számára a lelkes elragadtatás pillanata ez. Amikor az *elvek*, vagyis az elemi formák harmóniája az anyagi *nagysággal* egyesül, ahhoz a csúcspont-hoz érünk, melyet a forradalom sorsának felvázolásakor az egyetemes jog elveinek és a hatékony akarát erejének kíváncsatos találkozásában véltünk felfedezni: „A természet műveiben szemünket gyönyörködtetik a hatalmas formák, mert alázattal töltenek el, és kicsinységünk érzése kitágítja lelkünket azáltal, hogy bármiféle nagyság

elvének elgondolása felé vezet. Az építészet műveiben szemünket gyönyörködtetik a hatalmas formák, mert göggel töltenek el; az ember büszkeséget érez, amikor önnön keze műve mellett kicsinynek érzi magát. *Mert erejének és hatalmának gondolata örömmel tölti el.*” Ez az öröm már nem az, amelyet az *ancien régime* libertinusai hajszoltak, nem a hamar múltó érzéki gyönyör rövid ideig tartó újdonsága, melyet egyre bizarrabb ötletekkel próbálnak feléleszteni, hanem egy olyan hatalom megértése, mely akkor ragyog a legfényesebben, amikor az ember képes összehangolni egymással a számokat, az ősi formákat, az erkölcsi erényt, az anyagot, melyet *ural*, s melynek ugyanakkor *tiszteletben tartja* hamisítatlan anyagiságát. Az érzékenység „új rendszere” lép életbe, mely többé nem az érzéki benyomások sokféleségére akar támaszkodni, hanem egy nagy, egységes szellemi intuícióra alapoz. E felfogás pusztán a XVI. és XVII. század platóni gyökerekre hivatkozó elméletének újjáélesztése volna, ha az erő és az energia fogalma az idealizmust nem hajlítaná el egy vitathatatlanul modern színezetű voluntarizmus irányába. Az új doktrína elutasítja a barokk és a rokokó művészetét, a mulékonyság művészetét látva bennük, mely a divat állhatatlan szeszélyét követve pillanatok alatt szertefoszló benyomásokat kelt; azt akarja, hogy az építészet újra az állandóság művészete legyen, s hogy ebben az állandóságban az ember ne csak az egyszerű és örökkévaló geometriai formák hatalmát ismerje el, hanem egy olyan tudat tekintélyét is, mely ráütötte a maga bélyegét a dolgokra.

Ugyanakkor ne fessünk leegyszerűsített képet erről az egyszerűsége törekvő építészetéről! Egy olyan művész életművében, mint Ledoux, aszerint hogy mikor melyik aspektus ragadja meg figyelmünket, hol azt emelhetjük ki, miként próbál meg egyéni arculatot adni a tömegeknek (s e jellegzetességben a modern individualizmus tipikus vonására ismerhetünk), hol azt, miként szeretné előmozdítani a közösségi életet és a központosított adminisztrációt, ahogy ezt Chaux városának szimmetrikus körcikkekre osztott tervrajzában láthatjuk. Newton síremlékének tervezetében Boullée a Napot helyezi a hatalmas gömb középpontjába: az egész építményt a fény központi elvének, a napsugarak ellenállhatatlan áradásának rendeli alá. Boullée másrészt a „változhatatlanságot” is ki szeretné fejezni, az egyiptomi piramisokkal és föld alatti királysírokkal próbál versenyre kelni; terveiben leírja, milyen feltételek szükségesek egy „föld alatti építészethez” és az „árnyak építészetéhez”. A kortársai szívének oly kedves szomorúság előidézése érdekében azt utánozza, „ami a természetben a leggyászosabb”. Olyan az egész, mintha a tömörszerű építmények egyenes éle, mely világosan elkülöníti a napos és az árnyékos oldalt, arra készítetné Boullée-t, hogy legalábbis egyforma figyelmet fordítson a fény győzelmeire és az árnyék rejtett tartalékaira. Így aztán nincs is semmi meglepő abban, hogy Boullée, akit inkább a festő, mintsem az építész lírai ihlete ragad magával, Newton síremlékét – naptemplomát – tervezve, kísérletsorozattal tanulmányozza, hogyan festene az épület nappal és éjjel. A barokk és a rokokó építésze,

hullámvonalaival, „kitekert” vagy „mesterkelt” formáival meghagyta az átmeneteket, fény és árnyék fokozatosan egymásba váltott, átjárta egymást. A barokk építész, aki gyakran a festővel akart versenyre kelni, s aki még az örökkévalóságnak szánt épületeket is színpadi rendezőként álmodta meg, olyan bonyolult szerkezetet talált ki vagy utánozott, amelyben az ellentétek inkább összeolvadtak, mintsem egymásnak feszültek. A geometriai építészet új felfogásában a hangsúly az ellentétben van: az ész rajzolta formák feltétlen szigora hatalmas, homogén árnytömegeket hoz létre. Az éjszaka e hatalmas árnytömbök fogságába esik, legyőzi a rajz határozott vonalvezetése, acélos fegyelme. De sejtjük, hogy az árnyék – mely így felszabadul, megtisztul, összesűrűsödik – külön útra térhet, létrehozva saját birodalmát. A „síremlék-építészet” műfajában felismerjük a barokk által oly szívesen alkalmazott gyászpompa örökségét, ám a sötétség súlyosabbá és fenyegetőbbé válik: Desprez sírjai, akár a vadromantikus regények pincéi, akár a Sade képzeletében fogant kastélyok, olyan *feketeségről* beszélnek, mely új jelentést nyer azáltal, hogy a nappal törvényének fehér fényével kerül szembe.

A kör és a gömb szabályos geometriájában vajon milyen szerep jut a középpontnak? Azt várnánk, hogy az egész együttest irányító, jótékony elvet képviseljen. Newton síremlékének fénylő gömbje. A kápolna Poyet kör alakú kórházában, melynek folyosói megannyi kór-sugárként indulnak ki a középpontból. Az igazgató háza Ledoux városában. Ám egy különös fordulat révén, mely

a terror logikájába illeszkedik, megtörténhet, hogy a középpont épp a kínhalál színhelye lesz: a nyaktilót, melyel XVI. Lajost lefejezik, a place des Victoires (Győzelmek tere) kellős közepén állítják fel. Ez az a kétértelmű hely, ahol a forradalom új fényének a régi rend jelképes elpusztításából kell megszületnie. S a *sötét középpont* gondolata nagy erővel jelenik meg néhány olyan tervben, melyet a terror ihletett; ezt példázza az a krematórium, ahol a közepén lángoló tűz pusztító erőt képvisel. Michelet-t idézem:

„Egy építész [...] elképzelt egy halottak elhamvasztására alkalmas épületet, mely mindent leegyszerűsített volna. Terve tényleg magával ragadja az ember képzeletét. Képzelsenek el egy hatalmas, nyitott, kör alakú oszlopcsarnokot! Az oszlopfőket boltív köti össze egymással, és a boltívek alatt egy-egy hamvakkal teli urnát látunk. Középen nagy piramis, melynek tetején és négy sarkán át füst gomolyog. Hatalmas vegyi üzem, mely undor és borzalom nélkül felgyorsította volna a természet munkáját, szükség esetén akár egy egész nemzetről gondoskodhatott volna, s abból a beteges, viharos, mocskos állapotból, melyet életnek neveznek, a tiszta láng erejével átsegítette volna a végső pihenés békés állapotába” (*La Révolution* [A forradalom], XXI. könyv, I. fejezet).

Ez az egész nagyszabású építészeti stílus, mely a geometria egyszerű elveihez tért vissza, tervként fogalmazódott meg, és nem vált valóra. Nyelvezete, akárcsak az elveké és a társadalmi újjászületésé, már 1789 előtt létrejön. A harmonikus város, az idők kezdetének hajnali, hatalmas,

ellenállhatatlan városa már ott van néhány építész tervrajzai között, jóval a Bastille bevétele előtt. A forradalomnak nem lesz se ideje, se pénze, talán még merészsége se ahhoz, hogy az építészeket nagy állampolgári terveik megvalósításával bízza meg; viszont emlékezni fog – hogy kárhoztassa őket – azokra a hatalmas összegeket felemésztő munkákra, melyeket ugyanezek az építészek végeztek el az *ancien régime* hatalmasai és kiváltságosai számára. Ledoux a tehetségét arra használta fel, hogy megépítse a párizsi vámkaput, mely 1789-ben kivívja maga ellen a népharagot: az építész a börtönt is megismeri. A forradalom keveset épít. A legfelsőbb bíróságon bevezeti a félkörös elrendezést, amelyben – az átmérő geometriai erénye folytán – hamarosan kialakul a *jobb-* és a *baloldal* hagyományos ellentéte. Átalakítja és egy új vallás szolgálatába állítja az *ancien régime* vége felé épült egyházi épületeket: Soufflot Szent Genováva-templomából panteon lesz, az épület pogány vonásokat ölt magára, és – ahogy ez új nevéből is kiderül – a római múlt emlékeit idézi; újjáélesztett eszmeiségében megtagadja a keresztény és francia női szent védelmét, ehelyett egy nagy antik példára hivatkozik. Ám csak azért fosztják meg középkori és párizsi nevétől, hogy Franciaország *nagyjai* a nagy ókoriakhoz váljanak hasonlatossá... Quatremère de Quincy eltünteti a keleties tornyokat, hogy az épület visszafogottabb, egyszerűbb, világiasabb legyen. Az építészek Ledoux és Boullée tervei helyett kompromisszumra törekednek: merészségüket a hagyományos elemeket felhasználó díszítés mögé rejtik. Emil Kaufmann, a korszak kérdéseinek kiváló ismerője, mindezt visszalépésként értékeli. „Hogy felmér-

jük, mit jelentett e visszalépés az építészetben, elég, ha összevetjük azokat a nagydíjakat, amelyeket 1779 és 1789, illetve 1791 és 1806 között osztottak ki. Az előbbiek tele vannak élettel, forradalmár merészséggel; az utóbbiak a régi művészet újjáélesztésére tett erőtlén kísérlet győzelmét jelentik.” Minden arra mutat, mintha az építészetben (de talán más területeken is) a kísérletező kedv erősebb lett volna a várakozás és a remény pillanatában, s mintha a forradalmi eszményt a forradalom kitörése és következményei előtt kellene keresnünk. Ez az eszmény a beteljesülés pillanatában törvényszerűen összezavarodott: a szükség, melyre hivatkozott, arra ítélte, hogy megvalósulás közben elveszítse önmagát; igazából nem is ellenségei csalták meg és torzították el, sokkal inkább azok, akik mindenáron valóra akarták váltani. Termékeny áruulás volt ez, hiszen az *elvek* egyedül így tudtak bevésődni a *tényekbe*, ám a forradalom szelleme ezáltal arra íteltetett, hogy a gyakorlatban más legyen, mint aminek képzelte magát, s eltávolodjon azoktól a szándékoktól, melyek eredetileg ihlették. A történelem olyan csatatér, ahol az emberek kínkeservesen próbálják összeegyeztetni az új világot azokkal a lelkesítő képekkel, melyek eredetileg a régi világ megváltoztatására ösztönözték őket. A feudális rend megdöntésével a forradalmi aktus olyan folyamatot indított el, mely hamarosan túllépett azokon az eszményi alakzatokon és utópikus terveken, melyeket az ancien régime idején azért vázoltak fel, hogy szembeforduljanak vele. Ez – mondja később Hegel – a történelem iróniája.

Beszélő építészet, örökkévalóvá tett szavak

Az újítók építészetében az egyszerű geometriai formák nem csak az épületek funkcionális szükségszerűségeihez alkalmazkodnak. Jelentést is hordoznak. Ez az építészet a legalapvetőbb alakzatokhoz visszatérve nemcsak egyszerűsége törekszik; „beszédes” is szeretne lenni, s ezért az alakzatokat úgy rendezi el, hogy funkciójuk kívülről is világosan látható legyen. Mintha az akarat, mely először az egyszerűség, a csupasz monumentalitás választásában nyilvánul meg, újra éreztetné erejét, amikor az épületre ráírja, milyen gyakorlati célra rendeltetett. A forma a funkció szolgálatában áll, de a funkció maga is tükröződik a formában, hogy világosan megjelenjen benne: a funkció ki-egészül a funkció szimbolikájával. Az építész akarata ezért úgy jelenik meg előttünk, mint uralkodó hatalom, s ugyanakkor mint meghatározott célt szolgáló energia. A teljes nagyságában szemünk elé táruló épület egyszerre fedi fel előttünk célját és jelentését. Ha a formák játéka a *hasznosság* szolgálatában áll, a gyakorlati érték – megfejtendő nyelvi formát öltve – maga is igényt tart az egyetemes elismerésre. A beszélő építészetben a hasznos mindenki

előtt nyilvánvaló, s így a *közjó* számára is hasznosnak nyilvánítja magát. Amikor az építések arra törekednek, hogy alkotásaik azonnal olvashatóak legyenek, arról akarnak meggyőzni bennünket, hogy minden egyes épület hasznossága a közhaszon, vagyis a kölcsönös szolgálatok rendszerébe illeszkedik. Az épület rendeltetése vagy tulajdonosának foglalkozása nem maradhat magánügy. Olyasvalami ez, ami minden állampolgárt érdekel, így tehát egyértelműen jelezni kell nekik. Elég egy pillantást vetnünk Lequeu munkáira, hogy belássuk, e beszédes építészetből könnyen fecsegő építészet lesz. A beszéd nála egyszerre lesz dogmatikus és meseszerű: a jelkép allegóriává fejlődik, s az emblematisz alakok váratlanul külön életre kelnek, bonyolult, költői, gyakran kábító világot teremtve. A geometria megint eltűnt a burjánzó gyomok alatt.

Csak hogy nem elég kimondani, hogy az örökkévaló elvek (Szabadság, Egyenlőség, Igazság, Haza) mindennél fontosabbak, nem elég alakzatok formájában olvashatóvá tenni, kőbe vésni, fenséges épülettömbökben megjeleníteni őket. Ezek még mindig csak egy metafizikai állandóság materiális jelei, egy végre leleplezett és nyilvánvalóvá tett igazság külsőségei. Az Elvek csak akkor válnak mindenhatóvá, amikor az emberek, az egész emberi nem feléjük fordul, lelkesedéssel és hálával telten. A nagy emblémák olyanok, mint az összefogást elősegítő középpontok, melyek minden érzékeny lelket, minden jó szándékú embert maguk köré gyűjtenek: nem is annyira az épület, mint inkább a nép „összefogása” nyer jelentést. 1789 szelleme – szélsőséges, szentségtörő követeléseivel –

lerombolja vagy leegyszerűsíti a díszleteket, hogy az emberi eseményt állítsa előtérbe: a polgárok találkozását, akik az őket összetartó ünnep fényében egyenlőnek ismerik el egymást. 1790-ben, július 14. évfordulóján a föderáció ünnepe Franciaország egészének („cselekvő polgárainak”) képviselőit gyűjti egybe a Haza oltára körül, melyet külön ez alkalomra állítanak fel a Marsmezőn. Az előkészítő munkálatokban a legkülönbözőbb társadalmi helyzetű polgártársak és polgártársnők vettek részt. A korszak egyik legjobb építésze, Cellérier hármast diadalívet állított fel. A Bastille az a sötét középpont volt, melyet egy dühödt támadás megostromolt és lerombolt; a Haza oltára mint fénylő középpont az ellentétes érzelmet, a lázas odaadást hívja elő: a megemlékezés során a jelképet szublimálják. Kártékony bűvölete után a szentség immár jótékony fényben tűnik fel. Ennél is jellegzetesebb az 1790. szeptember 20-i (a nancyi halottak emlékére megrendezett) gyászszerartás, ahol az építész, Ramée egy rendkívül magas, középponti oltárt különít el, amelyhez lépcsők vezetnek fel. Az ideiglenes díszletek között a zászlók, zenekarok, kórusok, ágyúk, felvonulások előadással, szent rítussal fejlődnek (Michelet egyenesen „új vallást” emleget), amelyben az élők engedelmességet fogadnak az örökkévaló elveknek. Íme egy új alávetettség rítusai, mely az embereket többé nem egy ember, zsarnok vagy despota kénye-kedvének rendeli alá: ezentúl az érzelem és az ész uralkodik, mely mindenkit megvilágítja és kidomborítja emberi természetét, egységet teremtve közte és a többi ember között. E téren a forradalom és a

felvilágosodás szókinccse egyaránt számos változatot mutat: emberiség, szabadság, haza, Legfőbb Lény... De függetlenül attól, mely fogalmat használják, és milyen magasra helyezik az új tekintélyt, mindig *cselekvő alávetettségről* van szó. A forradalmi ünnep olyan felemelő aktus, ahol az ember az előtt az isteni hatalom előtt tiszteleg, melyet önmagában fedezett fel. Nem az ember kultusza ez, hanem annak a minden emberben jelen lévő isteni *résznek* lelkes felismerése, mely olyan közösséget teremt, ahol a szabály már nem külső kényszerből születne, hanem az egyetemes tudat önkéntes választásának eredményeként jönne létre. Az ember olyan hatalom előtt tiszteleg, mely meghaladja, de nem idegen tőle, olyan hatalom előtt, melytől semmi nem választja el, mely előtt nem kell megalázkodnia, s melynek szolgálata immár nem egy kiváltságos osztály – a papság – előjoga. Mindenki érzi, hogy a többiekhez hasonlóan maga is az új kinyilatkoztatás letéteményese, egy új gondviselés képviselője. A minden emberben jelen lévő istenség még nyilvánvalóbban mutatkozik meg akkor, amikor a tömeg szíve egyszerre dobban: a sok-sok egyéni tudat között szétszóródó, fenséges fény a szövetség révén oszthatatlan világossággá olvad, s élő képként *teremti újjá* a mindent besugárzó fényforrást.

Mivel az emberi élet az isteni része, az élő emberek életszerűen akarják megjeleníteni az istenséget. A forradalom képromboló heve összetöri vagy lefejezi a korábbi tekintély mozdulatlan képeit – Krisztus, Szűz Mária, a szentek, a francia királyok szobrai; már nem látják úgy,

hogy szentség nyilvánulna meg bennük: e köveket azért büntetik meg, mert a régi törvény, az elnyomás emblémái, egy olyan törvényé, melyet a csalók és a zsarnokok felülről kényszerítettek az emberre. A forradalmi hit inkább hús-vér embereket, élőlényeket választ emblémául: facsemetéket, gyermekeket helyez az oltárra, színésznőkre bízta az istennők megformálását. Amikor J.-L. David, aki a Restauráció alatt brüsszeli száműzetésbe vonult, felidézi az általa rendezett ünnepeket, az emlékezetében megelevenedő képek fiatal férfiakat és nőket varázsolnak elének, az újjáélesztett antikvitas díszes, ünnepi öltözkében: „Az antik szekereken felállított trónon az Ész és a Szabadság foglalt helyet, gyönyörű nők...!; a hamisítatlan görög vonal; khlamüszbe öltöztetett szép, fiatal lányok virágokat szórtak szerteszét, s közben Lebrun, Méhul, Rouget de Lisle himnuszai szóltak.”

Az eskü: David

A forradalmi ünnep a maga alkalmi díszleteivel egyetlen múltó nap eseménye, mely azonban új korszakot akar nyitni: ebben különbözik az arisztokrácia ünnepétől, melynek kérészéletű ragyogása kihunyt, s nem hagyott nyomot maga után. A forradalmi ünnep alapító aktus; olyan közösséget teremt, mely valami újat *hoz létre*: nem a változó idő hullámának csillogó, ám hamar semmivé foszló tajtéka, hanem olyan ígéret tüze, melyet a későbbi időknek is meg kell őrizniük. A múltó időnek (melyet hamarosan az ész elvárásainak megfelelő naptár ütemez, az új korszak I. évét jelölve ki kezdőpontként) a hűség töretlen vonalát kell kirajzolnia. Ehhez pedig egy olyan jelentős tette van szükség, mely emlékezetessé teszi az összesereglett tömegek és az örökkévaló elvek találkozását, megjelöli azt az elszakíthatatlan szálát, mely az embereket összefűzi egymással, és egy új szövetség alapja lesz. Ez a tett az eskü. Egyszeri tett, rövid ideig tartó esemény, mely egyetlen múltó pillanat alatt meggy végbe: kijelöli a jövő irányát, és olyan energiákat köt meg, melyek nélküle szétforgácsolódnának. Az arisztokrata ünnep



FÜSSLI: A három svájci esküje

elveszett a szédítő bőségben, s az öröm, mely ezer apró fény-nyel megvilágította, csak azért villant fel egyetlen másodpercre, hogy aztán alámerüljön az éjszakába és a feledésbe. Az öröm és az eskü szerintem két szigorúan ellentétes előjelű pillanat. Az esküt azonban nemcsak az örömmel kell szembeállítani, hanem a francia királyok hagyományos *koronázási szertartásával* is. A koronázási ünnep, a beiktatási szertartás az uralkodót – égi közvetítéssel, egy transzcendens Isten nevében – ellátja hatalma természetfeletti jelképeivel. A forradalmi eskü *megteremti* a hatalmat, melyet a feudális uralkodó az Égből *kapott*. Az emberek egyedi akarata *általános érvényre emelkedik* abban a pillanatban, amikor egyszerre mondják el az eskü szövegét: a közösen elmondott beszéd minden egyes ember életének mélyéről tör elő, ebből táplálkozik a jövő egyszerre személytelen és emberi törvénye.

1789 a nagy eskütételek éve: április 30-án George Washington esküt tesz az amerikai alkotmányra; június 20-án kerül sor a labdaházi esküre, amikor a harmadik rend képviselői nemzetgyűléssé alakulnak, és megfogadják, hogy addig nem térnek haza, míg alkotmányt nem adtak a nemzetnek. A nemzetőrök esküje: „Valamennyi nemzeti hadsereg tegyen esküt parancsnokai előtt... és az összes egység, vagyis a legkülönbözőbb rendfokozatot viselő tisztek és katonák tegyenek esküt a nemzetnek és a királynak, a nemzet vezetőjének, a lehető legünnepélyesebb keretek között!” Egy évvel később a papság polgári alkotmánya arra kötelezi a papokat, hogy esküt tegyenek a nemzetnek. 1790. július 14-én, a mise után, melyet

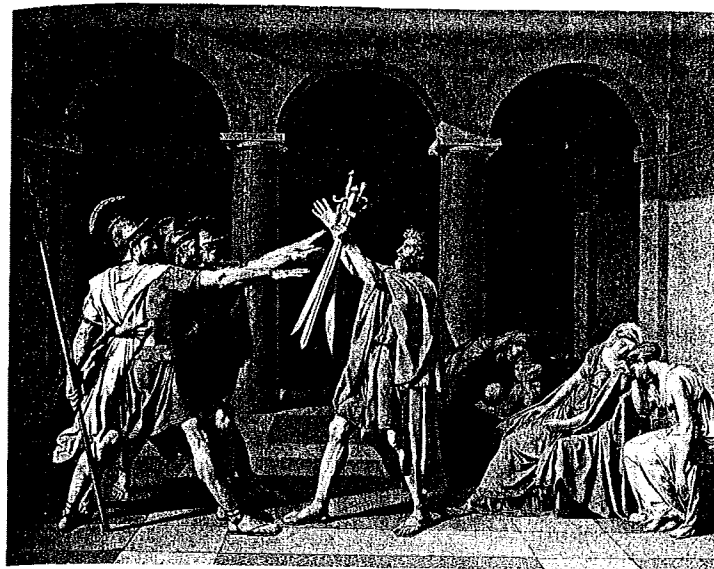
Talleyrand, Autun érseke celebrált, olyan lesz a szövetségi ünnep, mint egy hatalmas eskütétel. Gyakran tartanak esküvőt a Haza oltára előtt, hogy összekössenek egymással két hűséget, a házastársakét és az állampolgárét. És minden zászló, amelyre a *Szabadságot vagy Halált* jelmondat van hímezve, az esküre emlékeztet.

Az eskü gesztusa s a benne rejlő feszültség, melyet azok élnek át, akik egyetlen lelkesült pillanatban megalapozzák a jövőt, archaikus mintát követ. Egyfelől a jövő előtt nyit utat, másfelől a szerződéskötés ősi archetípusát ismétli meg. Ez utóbbit jeleníti, újítja meg, alkalmazza a jelenre: aki végrehajtja, mindenképpen a színész helyzetében találja magát; szerepe megelőzi, még akkor is, ha a jövőt kell kigondolnia. Sőt, mivel az esküben foglalt értékeket *öröknek* mondják, az alapító tettben rejlő kezdettel valójában egy elfeledett hatalom kezdődik újra. 1789-ben kevesen beszéltek arról, hogy mindent le kell rombolni és „mindent újjáépíteni” (Barnave), egészen új alapokon: a leggyakrabban használt kifejezés az *újjászülés* és a *helyreállítás* volt. Nem megújítani akarják az elfeledett kezdetet, hanem vissza akarnak találni hozzá. (Augusztus 4. éjszakáját követően a „nemzetgyűlés ünnepélyesen kijelenti, hogy XVI. Lajos király visszaállította Franciaország szabadságát”.)

1770 és 1781 között J. H. Füssli Londonban megfesti a *Három svájci esküjé*-t. Közös mozdulatban egyesíti őket: a három férfialak vízszintesen kinyújtott bal karja az összefonódó kézfejekben végződik, melyek a kép középpontját alkotják; a magasba emelt jobb karok és az ég felé

emelt tekintetek jelölik ki a mű függőleges tengelyét. A festőben felismerjük Klopstock csodálóját: az összetartozást kifejező mozdulat a védelmező transzcendenciához való felhívással társul – a heroikus elegancia légkörében, melynek ábrázolásmódja az emberfeletti erőfeszítés megfestésével a *déjà vu* érzetét kelti. Ahogy az eskü aktusa egy korábbi modellt idéz, a festő stílusa maga is egy korábbi művészethez – Michelangelóhoz, Giulio Romanóhoz, Marcantonio Raimondihoz tér vissza.

A *Horatiusok esküje*-vel (1784–1785) Jacques-Louis David a téma legerőteljesebb kifejezését adja, mely igen sokat elárul a korszak esztétikai légköréről. A színhely Róma, a köztársaság hajnalán. A három Horatius fiú apja előtt állva esküt tesz a haza védelmére. A kép középpontjában ezúttal az idős Horatius bal keze van; a három kard, melyeket a magasba emel, szimbolikus értelemben a három akaratot egyesíti. Az apa tekintete a kardok markolatára irányul; e felé a pont felé mutat a három magasba lendülő fiú kar is; s a három egybefogott, ám külön-külön markolaton a fiúk tekintete apjukéval találkozik: a fivérek közösségének középpontjában a gyilkos fegyverek állnak, melyeket az őket átadó apai kéz szentesít. A vertikális irányt Füssli képén a magasba emelt karok jelölik ki; ezúttal a jelenet díszletét tagoló, vastag dór oszlopok jelzik, de mindenekelőtt a dárda- és a kardhegyek, melyek ellentétes irányú ferde vonalakból álló rendszert alkotnak. A szentség a harci feladatban rejlik. (Nem mintha David elvi okokból ellenezne bármiféle távolabbi transzcendenciára való utalást: tudjuk, hogy később a



DAVID: *A Horatiusok esküje*

Legfőbb Lény Ünnepeének főrendezője lesz, s hogy a *Szókratész halála* című, 1787-es képén Szókratész ujjja az ég felé mutat.) A tömeges sorozások és a nemzeti hadseregek korszakának hajnalán íme a Hazáért hozott áldozat ókori legendája, szimbolikus színpadi keretben elbeszélve. Az Apa, aki nem fiára, hanem a rájuk bízott fegyverekre néz, fontosabbnak tartja a győzelmet, mint fiai életét. A fiúkat pedig köti esküjük, mely ettől kezdve fontosabb, mint önmaguk. A heroikus lendület az érzelmi szálakról és a természetes kötelekekről való lemondást követeli, egy *eszme* érdekében, melynek az apai kéz pusztán megrendítő metaforája. *A Horatiusok esküjé*-nek a spontán érzelm erejét is meg kellett mutatnia, ha másért nem, hát azért, hogy kiderüljön, mennyire tartják magukat távol tőle a halálra vagy győzelemre ítélt harcosok. A kép jobb oldalán ábrázolt női csoport a bánat erejének tehetetlenségét fejezi ki. Így lesz teljes a színpadias jellegű bizonyítás: a férfias elszántságra, melyben az ember egy véres kötelesség érdekében megfedkezik önmagáról, a női érzékenység felel, mely nem tud szembenézni a halállal, s engedi, hogy úrrá legyen rajta a rettenet.

Kétségtelen, hogy *A labdaházi eskü* nagyméretű vázlaiban nyomát sem látjuk már e megrázó ellentétnek. David a Horatiusok gesztusát eleveníti fel, melybe itt a képviselők egész tömegét bevonja: a kompozíció középpontjában ezúttal nem a fegyvereket találjuk, hanem az írást, a Jean-Sylvain Bailly által felolvasott nyilatkozatot. A művet átjáró feszültség itt elvontabb jelleget ölt: a szereplőket ábrázoló egyedi képek s az egész mint moz-

galmas egység viszonyából fakad. David *átgondolja* képét, nagy, harmonikusan eloszló hullámokra tagolja; ám a tömeget nem közös portré keretében, hanem egyedi portrék együtteseként akarja ábrázolni. A képen a nyilatkozat egyetlen ellenzőjét (Martin Dauchot, Castellane képviselőjét) is láthatjuk, ülő testtartásban, mellén keresztbe font karral (a versailles-i múzeum vázlata). David azért állította előtérbe a tiltakozót, hogy mindenki elítélje magatartását, s a kép így az egyéni tudat szerepét hangsúlyozza: a nagy kollektív lendület mindenekelőtt az egyéni akaratok elhatározásából jön létre. *A labdaházi eskü* egy másik vázlata – ókori minta szerint – meztelen atlétaként állítja színre a szereplőket, arcvonásaikat azonban a portré pontosságával adja vissza. A kép igen elevenen mutatja, miként lehet összhangot teremteni az eszményi és a jellegzetes között. A rajz letisztult vonalaiban, a gesztus ékesszóló egyszerűségében, az emberi test anatómiájának szépségében az *eszményi* tárul a szemünk elé; az arcok azonban, bár a nemes felbuzdulás szinte minden más szenvedélyt letöröl róluk, az egyéni létezés *jellegzetességeit* tárják elénk, az élő természet szabálytalanságait, melyeket az imitáció hűsége folytán nem lehet egyetlen eszményi „típusra” szűkíteni. Ahhoz a problémához képest, melyet Davidnak *A labdaházi eskü* megfestésekor kellett megoldania, a *Napóleon császárrá koronázása* meglepően könnyű feladatnak látszik: az *Eskü* vázlaiban egyetlen mozdulatlan figurát láthatunk – a nyilatkozat ellenzőjét, aki ülve marad. A császárrá koronázást ábrázoló képen az egyedüli mozgás a koronát tartó Napóleon kézmozdulata.

Az 1789-es Szalonban kiállított nagy *Brutus* az eskü másik vonását világítja meg: a hazafias odaadás szélsőségét példázza. A kép teljes címét kell idéznünk: *J. Brutus első konzul megtér otthonába, miután halálra ítélte két fiát, akik a Tarquiniusokkal szövődtek, és Róma szabadságára törtek. A liktorok hazahozták a holttesteket, hogy apjuk eltemethesse őket.* Ahhoz, hogy megértsük a művet a maga teljességében, szükségünk van e hosszas témamegjelölésre. Egy tragédia utolsó mozzanatát látjuk. A jelenet akkor játszódik, amikor Alfieri *Bruto primó*-jában lehull a függöny:

BRUTUS ...örök

és szabad életre kel most e vérből Róma.

COLLATINUS Ó, emberfeletti erő!

VALERIUS Róma istene, atyja

Brutus...

A NÉP Ó Róma istene...

BRUTUS Nincs e földön senki,

ki nálam boldogtalanabb volna.

David témája legalább annyit köszönhet e tragédiának, melyet a neves itáliai szerző 1788-ban George Washingtonnak ajánlott, mint Titus Liviusnak vagy Voltaire-nek. (Alfieri tragédiáinak olasz nyelvű gyűjteményes kötete 1789-ben jelent meg Párizsban, abban az évben, amikor David befejezte képét.) Egy másik költő, Chénier *A labdaházi eskü*-ről írt ódájában felidézi David képét; tényleg irodalmároknak való festészet ez!

S az első konzul, aki inkább volt polgár, mint apa,

Önnön ítélte folytán egyedül tért haza

Hőn szeretett Rómájába

Lelkében hordozva gyötrelmes dicsősége kínját...

Minden bevégeztetett: a szenvedő, ám hajlíthatatlan apa a kép árnyék borította előterében ül, az istenített hazát – *Dea Romá*-t – ábrázoló szobor lábánál. Az ellenfényben a haza emblémája valóságos totem képzetét kelti, Brutus és a megcsonkított test közé ékelődik, melyet a kép hátterében látható liktorok hoznak haza; a halottat fénysugár világítja meg. A kompozíció, melyben minden egy racionális, allegorikus és patetikus beszédmódnak engedelmeskedik, jelzi, hogy Brutus számára a haza fiai életénél is előbbre való. A felsőbbrendű és rettenetes életet Róma árnyékban kirajzolódó szobra testesíti meg: neki áldozták a fiatal férfiakat. Ábrahám áldozatának római és pogány változata ez, ahol nincs angyal, aki lefogná az apa kezét. A holttestre eső ferde fénysugár a nőalakokat is megvilágítja: a csoportból kiemelkedő anya mozdulata mélységes kétségbeesést fejez ki, míg a két leány a fájdalomtól elalélva hozzásimul. E képen, ahol a férfias hazaszeretet és a nőies érzelmek, a rettenthetetlen eltökéltség és a spontán megnyilvánulás állnak egymással szemben, David a fények és árnyékok elrendezésével fokozza a drámai ellentéteket. Megszabadult a „szemkápráztató” fények kísértésétől, mely a rokokó mesterek hatása alatt tartotta fogva; lemondott a hatalmas árnyékokról, melyek egy ideig olyannyira lenyűgözték a Caravaggio-utánpótlókat

képein. A félhomályban látható Brutus az átgondolt akarat erejét fejezi ki, mely az embert képessé teszi arra, hogy elviselje az elvekhez való hűség következményeit, s a hitszegőket még akkor is megbüntesse, ha önnön vérét kell feláldoznia. Brutus a fiai halálos ítéletével önmagát, saját férfi utódait áldozta fel. Kezében pergamendarabot tart; talán a kivégzést elrendelő végzést, de ennek igazából nincs jelentősége: a lapra mindenesetre egy *ítéletet* vésnek, hogy hosszú időn át fennmaradjon. E titokzatos szöveg jelképes értelemben a türelem és nyugalom világát idéző kézimunkakosárra felel: a történelem tragikuma – akárcsak a forradalom – betört egy otthonba, amelyben a bensőségesség értékei, a magánélet szokásai ettől kezdve nem alkotnak különálló és védett világot. A csodálatos kézimunkakosár a maga ártatlan jelenlétével (a tragédia szereplői megfedkeznek róla, csak mi vagyunk *szemtanúi*) csendes áldozat, csendélet, amelyben az ollók vasa a mindenütt jelen lévő kegyetlenséget jelképezi. A kosár a kép közepe táján foglal helyet, jelentéktelen tárgy, ám épp jelentéktelensége folytán megrendítő: érzéki észlelésünk tárgyaként azt az „objektív” világot jelképezi, amelyet a festő nem hagyhat figyelmen kívül. Nézi a kosarat, s minket is ugyanerre készítet, holott valójában azt akarja elérni, hogy a tragikus fenség és a rettenet által – szándékosan használom a kanti terminust – észrevegyük az erkölcsi dimenziót, amelyben a fájdalom sújtotta ember önnön sorsa fölé magasodik. A színeket felélesztő fényben kirajzolódnak a közvetlen élmény elemei: a tetem, a *dologgá* vált test közvetlensége; az érzelmi felin-

dulás, a hirtelen lendület vagy az összeomlás öntudatlan formájában. Jean Leymarie igen találóan állapítja meg: „Akárcsak a *Horatiusok* esetében, David itt is a Corneille-hősöket idéző férficsoportha koncentrálja plasztikus energiáját, a gyengéd ecsetvonásokat a nők és gyermekek racine-i pátosszal megfestett alakja számára tartja fenn.” A *rajz* és a körvonal ereje arra szolgál tehát, hogy megmintázza a hő-sies szereplőt, akinek lelkében a végiggondolt cselekvés felülkerekedett az érzelmeken. A női csoport, bár legalább ilyen határozott vonalakkal van megrajzolva, és ugyanígy ókori előzményekből merít, nagyobb teret enged a *színeknek*. A *festői* értékek így azokhoz a szereplőkhöz kötődnek, akiket a szenvedély eltávolít az akaratban rejlő nagyságtól, mely a mozdulatlan hős osztályrésze. Bár David tökéletes egyensúlyt teremtett a képen, láthatjuk, hogy két imperatívuszt kellett összeegyeztetnie egymással: egyfelől a rajzot, mely a gondolat elvárásait követi; másfelől a színeket és a tárgyak kromatikus sajátosságait, melyek a felkavarodó érzelmekhez kötődnek.

David a holttest megjelenítésével a néző érzelmeire hat. Bár a XVIII. század folyamán a történelmi festészet mindig is ábrázolt temetési jeleneteket, a kor mintha újra felfedezné a halált, melyet új érzéssel szemlél. Az egyik irányzat, melyet alexandriai és feminin vonások jellemeznek, arra törekszik, hogy a halált gomolygó ködfelhőbe bújtatva, az elemekkel eggyé olvadva, a világegyetem kavargó légmozgásai között végbemenő fúzióként jelenítse meg: a tengerbe vesző Virginie (a témát Vernet 1789-ben, Prud'hon valamivel később festi meg), Chénier ta-

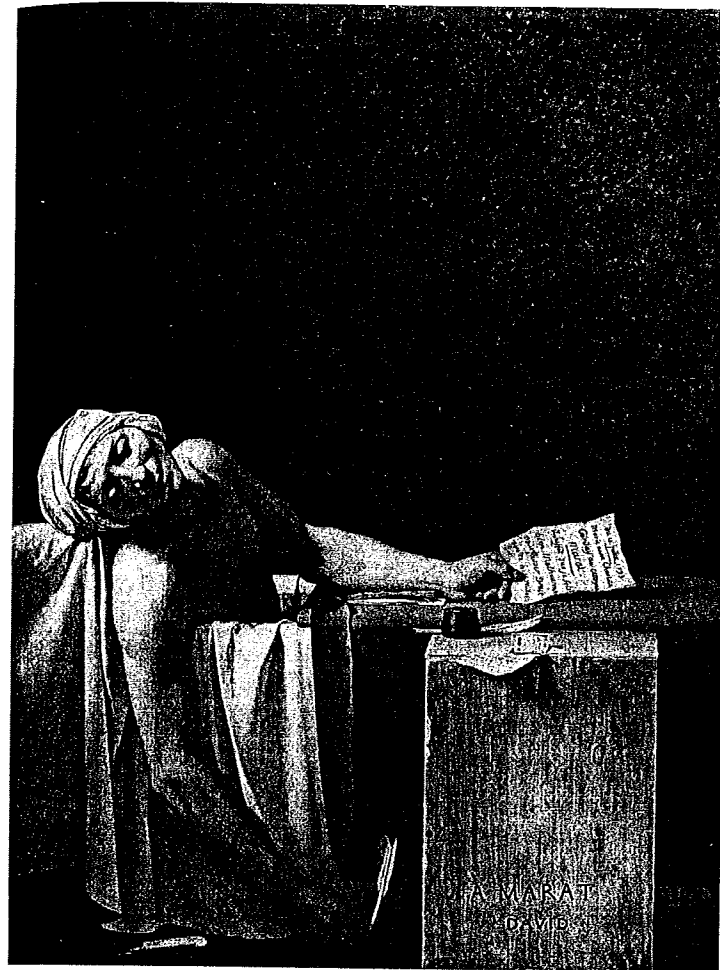
rentumi szüze (*La Jeune Tarentine*), az angol festészet kecses Opheliái jellegzetesen e törekvést példázzák. A korszak azonban – hősiességet és férfiasságot sugalló tendenciájának megfelelően – egymás után festi a halott atlétákat, akiknek lenyűgöző szépsége kétértelmű vonzerőt kölcsönöz a halálnak. (David és Füssli egész életműve felett a nekrofilia árnya lebeg.) A művészek tudatosan megfogalmazott szándéka szerint a holtak szépsége a Sorsistennő kifürkészhetetlen igazságtalanságát vádolja, s ezzel egy időben a nézők gondolatát a felé a magasabb rendű cél felé tereli, amelyért a hősök életüket áldozták. A halott élettelen teste így az anyagi világ birodalmában hever, pedig élő akarata egy világosan megragadható eszmény felé vezette. A kitűzött cél az árnyékok játéka folytán rajzolódik ki előttünk. A hős szelleme elérte a végtelen dicsőséget, melyre áhítozott. A néző a lényegtelen, a holttestet látja, ám ezt az örökkévalóság visszaverődő sugara világítja meg, és az „eszményi szép” szabályai szerint jelenik meg. A hőstett a fontos, ám ez a tetemet is átszellemíti. Közeleg a nagy gyászindulók korszaka: Gossecé, Beethovené...

A *Brutus*-ban a halál büntetés volt. A forradalom mártírjainak emléket állító festmények egy előre elfogadott és legyőzött halált örökítenek meg. Az eskü elsődleges aktuusa által az egyén elfogadta, hogy saját élete szempontjából halott: olyan célnak rendelte alá magát, mely az ember lényegét – a szabadságot – valósítja meg, de ez csak akkor jöhet létre, ha feláldoz mindent, ami lényegtelen, mindent, ami nem szabadság: *szabadságot vagy halált*. A for-

radalom mártírjairól készült portrékon a hősök nyugalomra lelnek a halálban, mely érvényesíti szabad emberként tett esküjüket. Haláluk által érinthetetlenné tették, beteljesítették a szabadságot. A festő feladata itt abban áll, hogy a néző a szabadságot e halál dicsőséges *másik oldalának* lássa. A *Marat halálá*-ban a narratív törekvés, mely David római témájú képein oly nagy teret kap, összefogottabb lesz: Marat még a kezében tartja Charlotte Corday levelét; a régi naptárnak megfelelő keltezés is látjuk, a dátum 1793. július 13., ott van a gyilkos neve, a „Marat polgártársnak” címzett megszólítás, a hazug könyörgés: „Olyan szerencsétlen vagyok, hogy joggal számíthatok az ön jóindulatára.” A fürdőkád mellett álló ládán Marat válaszelevelét is láthatjuk, egy asszignáta kíséretében: „E pénzt adja át édesanyjának!...” Marat jó szándékának fenti bizonyítékával szemben ott hever a földön a véres konyhakés. A képet szemlélve legelőször azonban az ajánlást vesszük észre, s e megszólítás erősebb, mint az, amelyik az álnok levélben szerepelt: a felirat – MARAT-NAK, DAVID, II. ÉV – a láda durva deszkájára van festve. Míg a levél, a válasz, az asszignáta és a kés egy néhány pillanat alatt lejátszódó dráma jele és maradványa, a felirat – e tömör szöveg, amelyben a festő családneve valamivel kisebb betűmérettel szerepel, mint a politikai hősé, melynek testvéries és szimmetrikus párja – a gyászjelenetet az örökkévalóságnak szánt emlékmű rangjára emeli. A tárgyakkal és a folyóírással szemben, melyek a merénylet futó pillanatairól tanúskodnak, a római betűs felirat sírkőre emlékeztet, s olyan dicsőségnak állít

emléket, amelyen nem fog az idő. Elmerenghetünk azon, mennyi idő telt el a két írás között: a szüneten, mely Charlotte Corday levelét és David ünnepélyes kézjegyét választja el egymástól; e szünetet a halál és a művészi munka tölti ki. Már csak a meggyilkolt Marat-t kell *lát-nunk*, ám csakis e két szöveg között láthatjuk: látjuk, hogy többé már nem az, akinek Charlotte Corday 1793. július 13-án átadta levelét, hanem az a halott, akinek David a Köztársaság II. évében örök időkre szóló emléket állít. E két dátum között kizökkent az idő; új korszakba lépett; máshonnan számítják. Baudelaire lenyűgöző módon ragadta meg eszmény és valóság e feszültségét:

„Ott a dráma, teljes életszerűségében, szánalmas rettenetével, s egy különös mesterfogás révén, mely e festményt David fő művévé és a modern művészet egyik legkülönösebb alkotásává teszi, nincs benne semmi hétköznapi, semmi taszító. E rendhagyó költeményben az a leginkább meglepő, hogy rendkívül rövid idő alatt készült el, s a rajz szépsége láttán döbbenetn állunk e teljesítmény előtt. Az erősek kenyere és a spiritualizmus győzelme ez; e kép, mely oly kegyetlen, akár a természet, az eszmény illatfelhőjébe burkolódik. Hová lett a csúnyság, melyet a szent Halál oly gyorsan letörölt szárnya szélével? Marat ezentúl Apollóval is versenyre kelhet, a Halál eljött, hogy szerelmes ajkával megcsókolja, s ő ott fekszik, metamorfózisának nyugalmaiban. E műben egyszerre van valami gyengéd és torokszorító; a szoba hideg levegőjében, e hideg falakon, e hideg és gyászos fürdőkád körül egy lélek röpös.”



DAVID: Marat halála

A színek – ugyanúgy, mint a *Brutus*-ban (melyet Baudelaire „melodramai” jellege miatt kevésbé értékelt) – itt is mintha el volnának fojtva, és a kép azon részeire korlátozódnának, ahol az eszmény nincs jelen; az erőteljes színek a kellékeket jellemzik: ilyen a zöld szőnyeg, mely a fürdőkádra támasztott asztalt borítja, a gyalulatlan fából készült láda, a szürke fal, a fények finom játékával. Ezzel szemben az átszellemült hős ábrázolásában a plasztikus értékek, a rajzos vonalak kerülnek előtérbe. Baudelaire fordulatával élve a rajz itt a „spiritualizmus” eszköze. A rajz és a szín feszültsége rendkívül hatékony – az ellentétes elvek lenyűgöző művészi erővel egyenlítődnek ki benne. A dolgok valósága és a gondolat dimenziója szigorúan egymás mellett létezik. E sikert azért lehetett elérni, mert Davidnak, akit először Boucher rózsaszínjei és kékjei, majd Valentin árnyékai nyűgöztek le, vérében volt a színkezelés; a tiszta vonal szeretetéhez lassú aszkézis során jutott el, melyet eleinte kényszerből vállalt, mesterei tanácsára, aztán később, Rómában, az ókor művészeti emlékei és Domenichino, Michelangelo, Raffaello hatására önként, teljes szívvel gyakorolt.

Davidban még azután is maradt valami a színek ösztönös szeretetéből, hogy a megfontolt és mértékletes Pompeo Batoni az utódává jelölte ki; e hajlam Géricault vagy Delacroix kromatikus szabadságához vezethette volna, ha a festő önmagán erőszakot téve nem hajlik meg az elvek és a „durva eszme” zsarnoksága előtt. Az avignoni Musée Calvet-ben őrzött, befejezetlen *Bará-t*, a széles mozdulatokkal kidolgozott, aranyló színekben ját-

szó háttérrel kell látnunk ahhoz, hogy megállapítsuk, mi csoda szabadság rejlett David ecsetjében. Ugyanaz a szigorú szerkesztési elv jelenik meg itt is, mely Marat holtteste mögött zárta le a teret, csak hogy ez esetben a kép háttérét színpompás ragyogás járja át: a Dicsőség a festményből áradó meleg sugárzás, a haldokló körül nincs semmiféle díszlet, fénylő üresség veszi körül. A meztelen gyermek, aki a hazafiasság fétisét, a háromszínű kokárdát szorítja szívéhez, antik ephébosz – Endümiónt vagy Antinooszt idézi. A vonal itt is a hősiesség eszméjéhez kötődik, a kiúttalanság dicsőségéhez, melybe az *zárkózik*, aki esküt tett, és a végsőig állja a szavát. A lineáris kontúr tökéletes *zártsága* a törhetetlen akaratot fejezi ki (a festőét, s rajta keresztül a szereplőét): az alakot *körülhatároló* vonal az erkölcsi határozottság jelképe. A körvonalnak azonban *emlékezete* is van: hírneves előzményekre utal. A *Horatiusok esküje*, melyről David azt mondta, többet köszönhet Poussinnek, mint Corneille-nek, domborműként is olvasható; a *Marat halála* helyenként Mantegnát idézi. Poussin követője itt a klasszikus tragédiával és konvencióival vállal közösséget. És ahogy, mint láttuk, az eskü arra kényszeríti az eskütevőt, hogy egy előre megírt szerepet vállaljon magára, a lineáris kontúr is egy korábbi esztétikai világra utal: az aktuális eseményt a nosztalgia nyelvébe zárja. A jelen, melyet magába foglal, így a múlt felé kalandoz: a megfestett tárgy, mely a figuratív energia folytán saját jelenünkbe ágyazódik, egy olyan felülmúlhatatlan reprezentáció visszhangját hordozza magában, melyet egyszer s mindenkor-

ra megvalósítottak az ókoriak vagy a nagy, itáliai mesterek. Egy eseményt ábrázol, de a reprezentatív funkcióhoz az emlékezet dimenziója társul. Amikor a festő azt akarja kifejezni, hogy hőse hű maradt esküjéhez, úgy érzi, neki is bizonyítania kell, hogy hű maradt az esztétikai normához. Így gondolják ezt azok a költők is, akik – mint Marie-Joseph Chénier – létre akarták hozni a forradalom színházát: a szigorú formai szabályok a racine-i tragédiát követik, a szerzők különös gondot fordítanak a hibátlan verselésre. Csak a téma alkalmi, mint a IX. *Károly* esetében, 1789 végén, amikor is a francia színház történetében először egy bűnös francia király lép a színpadra. Különös továbbélés ez, melyet racionális érvekkel próbálnak alátámasztani: nem akarták elismerni, hogy a tragédia már csak ismételni tudja önmagát. A forradalom a színházművészetben és a festészetben egyaránt azt akarta, hogy a képzeletet az ész ellenőrizze és vezesse, az ész viszont olyan formákra támaszkodott, melyeket a rokokó szellemisége által előidézett torzulásokon, kimerülésen, felaprózódáson, elhasználódáson, paródián túl újra felfedezett magának. Az emberek saját korukból tudatosan próbáltak olyan második reneszánszt formálni, melyet jobban bevilágít a történelem fénye. A művésznek, mindenekelőtt a festőnek, tudnia kell *gondolkodni*: David folytatott ezt ismétéleti, akárcsak Füssli vagy Goethe. A gondolkodás pedig nemcsak azt jelenti, hogy a művész gondosan megkomponálja művét, hanem azt is, hogy példás tetteket állít a néző elé, s hogy a példás témát olyan kivitellezéssel társítja, mely stílusában is példás modellt követ.

Davidnál, mint láttuk, a kivételes színérzék és az emberi lényeg megragadásának képessége, melyek a festő csodálatos portréin oly világosan láthatóak, az állampolgári erényeket hirdető, didaktikus, moralizáló szándékkal ötvöződnek. Annak ellenére, amit néhány nagy történelmi vásznán hamisnak érzünk, a retorika és a gyakran alkalmazott melodramai jelenetek ellenére, legjobb pillanataiban szinte önkéntelenül a szentség, a rettenet festője volt, aki a láthatót úgy tudta végtelenül jelenvalóvá tenni, hogy eközben egy megfellebbezhetetlen érvényű abszolútumnak rendelte alá. A *Marat halála*, e „jakobinus pietà”, lenyűgöző erővel állítja eléink a halál magányát, melyből aztán – a Terror és az Erény egyetemes imperatívuszának megfelelően – közösséget teremt.

Johann Heinrich Füssli

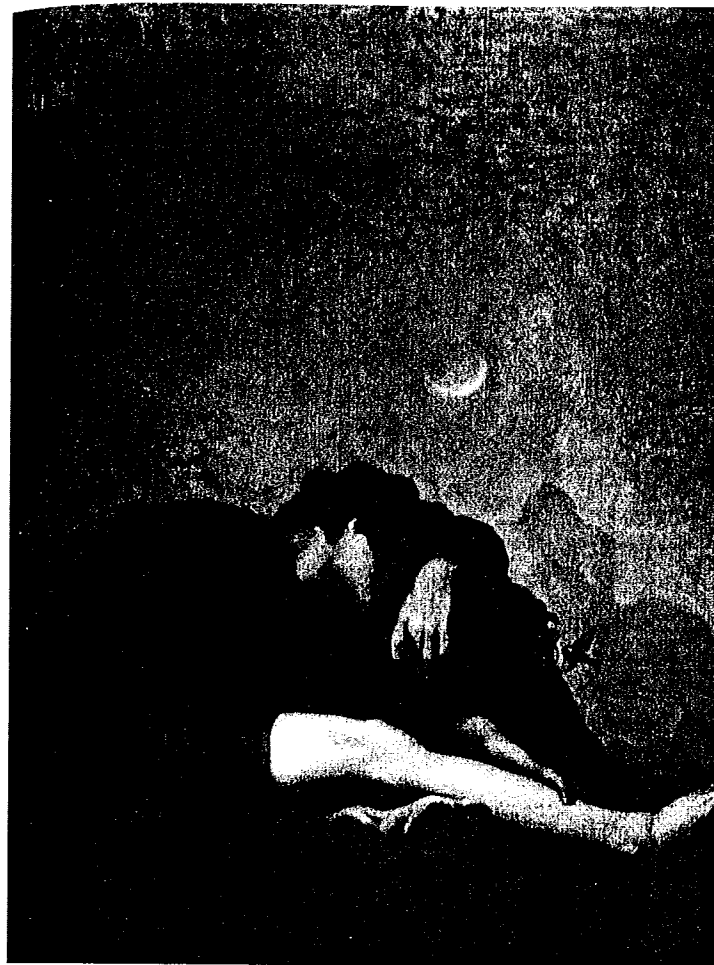
Ha van angliai festő, aki hasonlít Davidra, az nem az elbűvölő Reynolds, aki 1789-ben festi utolsó történelmi képét (a *Dido halálát*); nem is az ügyes kezű és derék Benjamin West, aki az elsőek között fest modern harci jeleneteket; sokkal inkább Romney, aki az igazi magas költészetből ihletet merítve szeretett volna hősi jeleneteket komponálni, s aki Reynolds és Gainsborough követőjeként mindenekelőtt poétikus portrékat festett – képein az arcok finomságot, nemességet, bájt és melankóliát sugároznak; kevesebb bennük a szigor és több a nőies lágyság, kellem, mint David portréiban, a gyermeki vagy szűzi ártatlanságot ugyanakkor valami megfoghatatlan perverzitás lengi körül. David igazi kortársa – a festő, akiben Homérosz és Rousseau sorai visszhangoznak, a férfi, aki mindenestül átadja magát a szenvedélyes kornak – Johann Heinrich Füssli. Zürichben született 1741-ben, hét évvel idősebb Davidnál. 1770 és 1780 között mindketten Rómában keresték a fejlődés útját. David Valentin de Boulogne-t, a Carraccikat, Guercinót, Guido Renit, Caravaggiót, Poussint tanulmányozta; újra-

gondolta a kompozíció problémáit, s közben megpróbált egyensúlyt találni a körvonal, a fény és a szín között. Füssli mindenekelőtt a rajz mestere; a színt másodlagosnak tartja; számára egyetlen művész létezik, akinek éppen a *disegnó*-ját, a benne megnyilvánuló kifejező- és képzelőerőt csodálja: Michelangelo. A szín és a *disegno* régi vitájában hamar állást foglal: az emberi *cselekedetek* drámaisága érdekli, nem az anyagok, a színek, a fények játéka. Értelmetlen volna Füsslit és Davidot mint északi és latin szellemet szembeállítanunk egymással (ahogy ezt a kortársak tették volna). Kétségtelen, hogy Füssli mélységes csodálatot érzett Shakespeare, Milton és a Nibelung-ének iránt. De ami a legjellemzőbb rá, az éppen az, ahogy a festői kép az irodalmi kép helyébe lép. David színpadi jeleneteket fest, Füssli pedig, még akkor is, amikor színpadi szerzőktől merít ihletet, amikor színészeket vagy táncosokat ábrázol, *látomásokat* fest, epikus jeleneteket, egyszerre narratív és mentális dimenzióban. Megszünteti a horizontális tagolást, a színpadot, amelyen Davidnál minden ésszerű elvek szerint kap helyet. A rajz és a festmény immár nem a mozdulatlan színpadot helyettesíti, semmilyen „élőkép” nem léphet a helyükbe, egyetlen színész sem képes eljátszani az adott szerepet. A *látomás* fel szabadul az *egyensúly* és a valóságosság hatalma alól; a néző és a szereplő többé nem közös térben lakik: viszonyuk bensőségesebbé, ugyanakkor hűvösebbé is válik.

David képein mindig van háttér: a szemünk előtt lévő teret fal, oszlopsor, kárpit *zárja le*. A szereplők sehova sem tudnak visszavonulni: valamennyien egy olyan sík előte-

rében állnak, mely lezárja mögöttük a színpadot. Füssli egész művészete e lezártág ellen lázad; nála minden a mélység szédítő nyitottságát hirdeti: a rövidülések, a ferde perspektívák játéka, a bukás és szárnyalás mozzanatai a mindig lenyűgözött nézőben azt az érzést keltik, hogy a világegyetem számtalan légi úttal gazdagodott, melyek mind szabad teret nyitnak a mozgás előtt. Míg David „fríz-” vagy „féldomborműszerű” kompozíciói, szigorú ellentétei, szemben álló csoportjai szakítanak az elmosódó tengelyek rendszerével, melyre a barokk hagyományban oly gyakran látunk példát, Füssli a kifejezőerő fokozása érdekében visszatér a Sixtus-kápolna és Giulio Romano képi nyelvezetéhez. A maga módján ő is művészete megújítására törekszik, az elveszett nagyságot kutatja: ám nem tartja magát sem újítónak, sem modernnek. Rómában az epikai fenség változhatatlan kritériumát kereste: és meg is találta. Füssli elméleti írásai Reynolds akadémiai előadásaihoz hasonló tisztelettel adóznak a reneszánsz normái és nagy példái előtt: értelmetlen volna vele kapcsolatban lázadó „romantikát” emlegetni. Füssli egy teljességgel *klasszikus* doktrínára hivatkozva hozza létre művét, melyet mi oly furcsának és meglepőnek találunk.

Azt hihetnénk, hogy hűtlen lett az eszményhez, melyet hirdetett. Csakhogy ez az eszmény – bizonyos gyakorlati előírásaival – alkalmat adott a legkülönbözőbb túlzásokra, visszaélésekre, melyeket Füssli aztán a lehető legteljesebb mértékben ki is használt. Írásaiban tényleg makacsul hangoztatta a *kifejezés* és a *karakter* jogait; minden erejével tiltakozott Winckelmann oly sokak számára



FÜSSLI: *Hajnali magány*

vonzó elmélete ellen, mely a derűt, a nyugalmat, a szentelenséget az igazi szépség nélkülözhetetlen előfeltételének tartja, a szenvedély jeleit pedig – mivel megtörik a vonalak harmóniáját – alacsonyabb rendűnek látja. Füssli szerint ez a görög művészet leglényegének alapvető félreértése, hiszen abban a formai követelmények és az erőteljes érzelmi hatás szorosan összefonódnak egymással. A görög művészek és Michelangelo példája egyaránt arra biztatják, hogy mindenütt a lehető legerőteljesebb kifejezést keresse – egyedül azt kell szem előtt tartania, hogy megmaradjon a monumentális forma tisztasága és eleganciája. A művészet rettenetes félelmeket szólaltathat meg, de meg kell állnia ott, ahol már a borzalom kezdődik: a rettenetnek *tisztának* kell maradnia, világosan el kell választani az ízléstelenségtől és az undortól. Így megmarad a stílus nemessége, nem sérül a szenvedély kifejezőereje és a spirituális elv közötti egység.

Igazság szerint ez a szenvedély kifejezésére való törekvés nem Michelangelo, hanem a Michelangelóból kiinduló manierista irányzat újjáélesztéséhez vezet. Füssli képzelete, mely kedveli a túlzófokot, az atlétaizomzatú hőst rendkívüli erőfeszítés közepette ábrázolja; a mozdulat hatalmas térben bontakozik ki; a férfialakot mindig hőstette csúcspontján láthatjuk. E majd megfeszülő testek a bűnről és a tilalom áthágásáról *beszélnek*. Füssli ceruzája a nőalakokat viszont rendkívül nőies vonásokkal ruházza fel. Megnyúlnak, elvékonyodnak, táncos lendület ragadja el őket, vagy halálos gyengeség lesz úrrá rajtuk. Az álom, mely életre hívja őket, hol törekény tündéri báját, hol

hatalmas isteni termetet kölcsönöz nekik. Hol valószerűtlenül könnyedek, hol valószerűtlenül súlyosak. A kifejezőerő itt tehát elsődlegesen a testek átváltozását szolgálja, aszerint hogy erő duzzasztja vagy ernyedtség lankasztja-e őket. A kifejezés és a jellem Füsslinél az eltúlzott gesztusokban ragadható meg, még mielőtt tetté formálódna: egy álombeli csúcspont tanúi vagyunk, a jelenet a rajz fiktív terében, nem a hétköznapi valóság talaján játszódik. A túlzás nála abból következik, hogy gyökeresen szakít a szó szoros értelmében vett hasonlóság konvencióival. Füssli azt az *intenzitás*-élményt rajzolja és festi meg, plasztikus formába öntve, melyet a nagy irodalmi művek olvasása keltett benne. Ebben az értelemben maga is a történelmi festészet hagyományát folytatja (Davidhoz és tanítványaihoz hasonlóan mélységesen megveti a zsánerfestészetet); ám a műfajt az illusztráció művészetének teljes szabadságával ruházza fel. A festőt, aki lélektani hatásra törekszik, s aki maga is egy visszatérő álom rabja, melyben makacsul ismétlődnek ugyanazok a motívumok, nem érdekli a díszletek hitelessége, mely a történelmi festészet gyakorlóinak oly sok fejtörést okoz. Ő aztán nem fordulna a régészekhez, mint David, hogy megtudja, milyen volt a római székek formája: Füssli kénye-kedve szerint öltözteti és vetkőzteti szereplőit, ám odafigyel a *divat* sugallataira, s az antik drámát olyan díszletek közé helyezi, melyeket Soane vagy Adam is rajzolhatott volna.

Füssli valójában az irodalomtól várja a lényegi impulzust: kezében ceruzával előadja magának az olvasott művet, erőteljes vonalakkal bontja ki az epikai vagy drá-

mai beszéd kitapinthatatlan igazságát. Akárcsak később Delacroix, ő is a költészet törvényének veti alá magát, vállalva a veszélyt és a kockázatot. Füssli (1786-tól) lelkesen részt vesz a Boydell-féle *Shakespeare Gallery* munkálataiban; nagy terve 1790-től kezdve egy *Milton Gallery* lesz, melyet egyedül készít el, s csak 1800-ban fejez be.

Lessing *Laokoön*-ja szerint az irodalmat a folyamatos cselekvés (*Handlung*), a képzőművészeteket a forma nyugodt ereje (*ruhende Gestaltung*) jellemzi; az irodalom időbeli folyamat, míg a képzőművészet az egyidejűség birodalma. Füssli a tragikus költők és nagy eposzok ihletésére festett jelenetekben mindenesetre semmit sem szeretne elveszíteni a költői cselekményből; az elbeszélte események legviharosabb pillanatait veti vászonra, vagy a hamarosan bekövetkező tragédia ábrázolásával kelt olykor igen kegyetlen hatást. Füssli, akár egy türelmetlen elbeszélő, megpróbál kitörni az egyidejűségből, hogy alakjainak az irodalmi kép végtelen mozgékonyosságát kölcsönözze. A drámai hatás a jelenből kiindulva mintha minden irányban szétterjedne az időben. A múlt és a jövő is felsejlik: általában mindkettő rémisztő. A szemünk előtt lejátszódó jelenet a sötétségből válik ki, és oda is tér vissza: a villám felvillanó fénye világítja meg.

Füssli összes műve, még a köztük lévő kevés portré is a képzelet terméke tehát. Füssliben nincs meg a naturalista pontossága, mint Stubbsban, aki épp az aprólékosság, a részletek iránti végtelen türelem folytán ér el különös hatást. Stubbs csodálatos *Phaeton*-ja, a zöldellő növényzettel, mely annyira emlékeztet a paradicsomra, hogy

szükségképpen magában hordozza a bűnbeesés és a tragédia ígéretét, már-már a regény területére kalauzol bennünket. Füssli megveti e valóságból merített ihletet, ahogy megveti Gainsborough képeinek valóságosságát, földhözragadt pontosságát is (az 1788-ban elhunyt festő legfontosabb műveiből 1789-ben nagy kiállítást rendeznek); nem az arisztokrácia krónikása, mint Raeburn vagy Romney, akiknek érzékeny színkezelésével egyébként nem tudna versenyre kelni, ugyanakkor nincs meg benne a modell kegyeit kereső hízelkedés sem. Az *előkelők portréja*-nak birodalmát Lawrence-re hagyja, aki 1789-ben húszéves, s aki szinte azonnal nevet szerez magának az arisztokrácia világában (1792-ben, huszonhárom évesen már a király festője)... Füssli ugyanis csak akkor van elemében, ha a nagy, tragikus mítoszok, legendák régióiba emelkedhet, ahol az ember sorsa a jó és a rossz között hanyódik. A drámát, melyet a francia forradalom ír a kortárs történelem lapjaira, Füssli a maga módján – egyfajta legendás történelemben, a képzelet dimenziójában – éli át. Rousseau lelkes olvasójaként meggyőződése, hogy a rossz a civilizáció fejlődésével egyre inkább elterjed a világban; Goyához hasonlóan a felvilágosodás eszméjét szeretné védelmébe venni; ám az ellenséges erővel is szembenéz, mely így hatalmas jelképekben bontakozhat ki. Az ördög műve, melyet szeretne kiűzni a világból, magával ragadja. Képes fejet hajtani Milton Sátánjának szépsége előtt. *Rémálmom* című képét (1782) talán azért festette meg, hogy allegorikus formában leplezze le az Angliát emésztő kórt, e mű azonban min-

denekelőtt egy alvó nő szenvedését, halálos eksztázisát vetíti elénk: a különös gyönyör, melyet e borzalmas jelenet kelt bennünk, észrevétlenül a gonosz cinkosává tesz bennünket. Ilyen csodás veszélyeket rejt magában ez a művészet; hatalmas erkölcsi szándék lelkesíti, ám mindent tudni akar a lélek világának sötét régióiról: talán a kelletténél többet is időzik e tájakon. A téboly hatalmas közbelép, a gonosz erői mindent elárasztanak, s a nappali tudat eredeti szándékát sem hagyják érintetlenül: Füssli léptei egy olyan kegyetlen ország éjjeli régióiba vesznek, mely Sade képzeletbeli földjét idézi, s ahol mindenütt a sors fenyegető réme lebeg. Védtelen áldozatok kószálnak e tájon, testüket alig takarja hosszú fátyolruhájuk; de a kegyetlen nő is megjelenik: büszke valkűrök vagy kurtizánok, akik szemérmetlen császárnők is lehetnének, fedetlen kebellet, magasra tornyozott hajkoronával, mely olyan, akár a vert ezüst. A nő, aki Füssli egyes látomásaiban áldozat volt, ünnepélyes és perverz hóhérrá változik, az alakját övező különös, fényűző díszlet torz tükröként állítja elénk a György-korszak Angliájának keleti gazdagságát.

Így jön létre az a furcsa és érzéki világ, mely a féktelen képzeletből, Michelangelo-reminiscenciákból, antik, germán és középkori témákból teremt egységet, hogy így illusztrálja Shakespeare-t vagy Miltont, Ariostót vagy Wielandot. E művészet egyik legelbűvölőbb vonása a háttartalan anakronizmus. Az életmű jellegzetesen példázza, hogyan mosódik össze bizonytalan keveréket alkotva a tudatos és az öntudatlan, a *Sturm und Drang*-éval rokon

érzelmi energia és a rossz iránt hidegen érdeklődő kíváncsiság. Ez az irodalomban gyökerező és az írók körében népszerű festészet meglepően hasonlít a Beckford, Lewis vagy Ann Radcliffe nevével fémjelzett fantasztikus vagy éjszakai irodalomra – melyet Füssli egyébként nem sokra becsült. Ő epikus festő szeretett volna lenni, nem olyan művész, aki egy álombeli világot vet vászonra. Füssli írásaiban legfeljebb egy-egy elejtett szót találunk az álomról. Ami bizonyítja, hogy az álom nála nem átgondolt beszédből, hanem belső igényből fakad, legyőzve az éberséget, mely azt hiszi, erősebb, mint az álmok.

Mindebben a kései XVIII. század egyik legjellegzetesebb vonását ragadhatjuk meg: hatalmának és előjogainak biztos tudatában az ész befogadja az érzelm és a szenvedély erejét, azt remélve, hogy ezáltal új energiához juthat. Azt hiszi, hogy az embert a jóság fényében és az értelem világosságában egyesítheti. Azt hiszi, hogy mindent fénné változtathat. Ám amikor az ész megengedi, hogy a vágy ismét korlátlanul gyakorolja jogait, maga is befogad valamit a sötétségből és az álomból, melyet eladig kirekesztett. A nappalt és az éjszakát elválasztó határvonal belső határrá válik, s hamarosan hosszas elmélkedés tárgya lesz. A művészetet már nem egy tökéletesen tiszta és világos akarat hozza létre; a sötétség dimenziójával kiegészült tudatban a művészi munka kalandos kutatássá válik, mely az árnyék felé fordul: képeket hoz magával a sötétségből, melyek a nappali fényben megjelenve, különös körvonalaikkal kitörölhetetlenül magukon őrzik származásuk bélyegét.

A művész, aki nem hajlandó a természetet utánózni a maga egyediségében, legapróbb részleteit visszaadva, s akit mindvégig az általános érvény, a legenda tragikuma foglalkoztat, szinte akarata ellenére újfajta egyediséggel szembesít bennünket – az egyes emberével, *személyes* álmaival és szenvedésével. E művészet így a szubjektív idealizmus dimenziójában bontakozik ki: külön világot alkot, mentális színpadot, sötét háttérrel. Goethe, a klasszikus ész szószólója bizalmatlan e művészettel szemben, s hogy elűzze saját árnyait, megteremti saját pandémoniumát, mely bizonyos értelemben rokon Füssliével... Ezzel szemben más művészek – Winckelmann hatására és Goethe elméleti irányadásával – az idealizmus megteremtésével kísérleteztek. A gondos megfigyelő ugyanakkor több kapcsolódási pontot is felfedez Füssli féktelen, befejezetlen életműve és a radikális neoklasszicizmus között: abban a köztes térben találkoznak, mely a nappalt és az éjszakát választja el egymástól, az alkony vagy a Hold hideg fényében, ott, ahol a halovány fény nem kimerevíti, amit megvilágít, hanem szerelmesen végigsimítja – gyengéd mozdulatában nincs semmi tűz. A találkozás Endümión jegyében megy végbe.

Míg Velencében végórát éli a rokokó az ironikus és melankolikus alkonyi fényben, 1789 Rómája egy olyan művészeti elméletnek és gyakorlatnak ad otthont, mely később az úgynevezett „empire stílusban” éri el tetőpontját. Valójában olyan európai stílusról van szó, mely Angliában, Németországban, Itáliában és Franciaországban egyaránt elterjed.

Róma ebben az 1789-es esztendőben kozmopolitább, mint valaha. Ott vannak az első francia emigránsok: a király nagynénjei, kíséretükkel, Mme Vigée-Lebrunnel; Bernis bíboros fogadja őket, aki Franciaország megbízottja, s egyúttal játékos versek szerzője is. De olyan fiatal francia művészek is vannak a városban, akik rokonszenveznek a forradalommal; a pápai rendőrség minden lépésüket figyeli, mert a szabadkőművesekhez fűződő kapcsolatuk nyugtalanítja a hatalmat. Napóleon későbbi építészei és díszlettervezői, Percier és Fontaine szintén Rómában vannak 1789-ben. Percier akadémiai megbízást kapott a Traianus-oszlop restaurálására; Fontaine kíséretében Nápolyban és Pompejiben motívumok egész

sorát gyűjti össze: ekkor alakítja ki díszítőművészetének ábécéjét, melybe sok „etruszk” elem is bekerül. Chinard, a szobrász 1789-ben elhagyja Rómát, majd 1791-ben visszatér. Quatremère de Quincey hosszú időt töltött a városban: az út emlékét őrzi a *Dictionnaire d'Architecture*, (Építészeti szótár) a Canova-életrajz és a Raffaellóról írt tanulmányok. Flaxman, miután hosszú éveken át Wedgwooddal dolgozott, 1787-ben Itáliába megy. Rómában megismerkedik azzal az angol művészeti csoporttal, mely Gavin Hamilton alakja köré szerveződik. Valószínűleg találkozik Gagnereaux-val is, aki a körvonalarajz mestere. Canova a *Pszükhé-jén* és *XIII. Kelemen pápa mauzóleumán* dolgozik. Angelika Kaufmann szalont vezet. Goethe, akinek megfestette portréját, most tért vissza Németországba. Wilhelm Tischbein többéves római tartózkodás után Nápolyban telepedik le. Girodet, az 1789-es nagydíj nyertese 1790 elején érkezik Rómába: ott festi meg *Endümión-ját* és a *Hippokratész visszautasítja Artaxerxész ajándékait* című képet. Carstens érkezik a legkésőbb, ő 1792 szeptemberében kerül be a római forgatagba.

E művészek és teoretikusok Winckelmann és Mengs rajongói. A lelkesedés elmélkedéssel párosul: visszatérnek az antikvitáshoz – a görög szobrászathoz, vázafestészetéhez, a római építészethez – visszatérnek Mantegnához, Raffaellóhoz, Michelangelóhoz, Correggióhoz: e visszatérés számukra azonban nem pusztán szeszély, ösztönös vonzalom, hanem észérveken alapuló döntés, átgondolt választás eredménye. Egy olyan század után, mely szerintük az érzékenység és az érzékiség hagymázás bűvöleté-

ben a felszínes örömeket hajszolta, hivatásuknak tekintik, hogy a művészetet visszavezessék az ész uralma alá. A barokk drámai gazdagságában, a rokokó rafinált fényűzésében ők már nem ismerik fel a szellem jegyét: szemükben mindez legfeljebb valami kétes öröm kiváltására képes, mely a lelket nem érinti meg. Következésképpen távol akarják tartani magukat a „manír” és a „mesterkéeltség” halálos csábításától; szerintük ez pusztán a gyengeség jele. S hogy egyszerre találjanak vissza az egyszerűséghez és az erőteljes kifejezéshez, hogy a fogságba esett lelket megszabadítsák a fojtogató díszektől, a természetet, az eszményt, a korai századok művészetét hívják segítségül. Vissza próbálnak szerezni egy olyan igazságot, amelyet – állításuk szerint – a barokk és a rokokó valóságos illúzióerdővel takart el a szemük elől. Ki akarnak kerülni Armida kertjeiből. Vajon kigyógyulnak-e abból a halálos fáradtságból, melyre oly sok XVIII. század végi író műve utal? Be kell ismernünk, hogy nem mindegyiküknek sikerül új energiaforrásra bukkannia: sokan vannak közöttük, akiket ez az út nem valamiféle második reneszánszhoz, hanem egy szegényes, erőtlen, vértelen művészet felé vezet. A többiek azonban, bár stílusuk fénye és melegsége nem saját forrásból ered, szándékaik és eredményeik folytán egyaránt megérdemlik figyelmünket.

Kutatásaikkal kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy a kezdet (vagy az újrakezdés, az újjászületés) e nagy eszméjét, mely történelmi téren a forradalomban öltött testet, távolról sem csak a politikai intézményekre alkal-

mázták. Goethe itáliai utazása során szüntelenül az ősnövényről és a növényvilág kialakulásának alapelvéről elmélkedik. A művészek, akikkel Rómában találkozik, a maguk területén ugyanígy a kezdet fényéhez szeretnének közel kerülni. Egy olyan *forradalom* részeseinek érzik magukat, mely egyben *újászületés* is: „Újra meggyújtani az antikvitás fáklyáját” – így fogalmazza meg Quatremère de Quincey az előttük álló feladatot.

Amikor a természetre hivatkoznak, mindenekelőtt eredeti *szándékait* kutatják, melyek korábbiak az anyag ellenállásából fakadó kerülőknél és furcsaságoknál. És azért utánozzák a görögök szobrait és rajzait, mert az ókori művészek még szabadon meríthettek a tiszta forrásból, s mivel nem volt a szemük előtt semmilyen mesterkélt modell, mely megzavarta vagy megrontotta volna őket, ártatlanul és hűségesen beszéltek a természet nyelvét.

A modern művészeknek minden erejükkel arra kell törekedniük, hogy elfeledjék az elsajátított módszereket, s hagyják, hogy az antik erő kerítse őket hatalmába. Vissza kell találniuk az igazsághoz, vagy úgy, hogy közvetlenül átadják magukat a zseni ihletésének, vagy azon példás művek tanulmányozásával, melyek a zsenialitás jegyeit viselik magukon. Egyszerre hivatkoznak a legzavartalanabb spontaneitásra és a legéberebb reflexióra. A művész meg akar szabadulni emlékezetétől, de Homéroszt hallgatja és a *Laokoón*-t szemléli.

A fény eljövételében, melyet a forradalmi szellem az új Köztársaság megalapításával kíván elérni, e művészek egyszerre ragadják meg a jelen pillanatot és az időtlent.

Tudjuk, hogy az *ősi reveláció* gondolatát többen is megfogalmazták a XVIII. század folyamán, hol az Istennel társalkodó Ádám bibliai képéhez visszanyúlva, hol teozófiai vagy némileg heterodox elképzelések formájában. Az első embernek, az első népeknek a művészet és tudás teljessége jutott osztályrészül: a történelem viszont elhomályosította az eredeti megvilágosodás jelentését. Rabaut Saint-Étienne – aki e ponton egyszerre követi Bailly és Court de Gébeline tanait – a görög mítoszokat egy ősi allegorikus *írás* romlott változatának tartja. Miként részesülhetnénk az ősi fényből, ha nem azzal az aktussal, mely jelképes értelemben e fénykitörés kortársává tesz bennünket – a *beavatással*? A mai esztétorténész végső soron gazdag kutatási területre lelhet abban a platonista és újplatonista megújulásban, mely 1789 körül Európa szinte valamennyi országában megfigyelhető: Angliában (ahol J. Taylor „orphikus” írásai és fordításai nagy hatást gyakorolnak Blake-re), Hollandiában (ahol Hemsterhuis dialógusai a platóni mintát követik), Franciaországban (ahol Joubert 1790-ben azt írja, szeretne „nyílt tereken utazni, ahol csak a fényt látja az ember... *mint Platón*”), Németországban (ahol a tübingeni seminaristák, Hegel, Hölderlin és Schelling a francia forradalom iránti lelkesedésük tetőpontján Platónt, Prokloszt és Iamblikhoszt olvassák). Mindenfelé igen erőteljesen érezhető a Lét egységét tükröző, értelmes Szép iránti vágy, mely – mint láttuk – az érzéki öröm rontó csábításával szemben fogalmazódik meg. Olyan művészetre áhítoznak, mely már nem kizárólag a szemnek szól, hanem (a tekintet szük-

ségszerű közvetítésével) a léleknek. Pszükhé mítoszt pár esztendőn keresztül meglepően gyakran elevenítik fel, s ez nemcsak azt jelzi, mint mások megjegyezték, hogy a művészek a szerelem dolgaiban nagyobb érzékenységről tesznek tanúbizonyságot, hanem sokkal inkább azt, hogy e művészet, mely a lélekhez kíván szólni, szükségesnek érzi, hogy allegóriában és emblémában fejezze ki magát. Igazság szerint ha a cél tényleg eszményi (a szó metafizikai értelmében), akkor a mű csak úgy képzelhető el, mint egy elérhetetlen valóság emblémája: a művészet, az érzéki nyelv mindig valami érzékfelettinek az allegóriája (*analogon*-ja); ne feledjük, hogy az allegória a XVIII. század vége felé ismét a figyelem középpontjába kerül, s e népszerűség arra a virágkorra emlékeztet, mely a XVI. században Ficino és Pico della Mirandola hatására bon- takozott ki. Csakhogy egy olyan világban, amelynek szellemi reprezentációját alapvetően átalakította a matematikai alapú fizika, a kép többé nem töltheti be azt a szinte mágikus szerepet, mellyel a reneszánsz korszaka ruházta fel, amikor az egész világegyetemet spirituális összefüggések hálózatának képzelték, a szimpátia és a „kapcsolatok” erőterében. Az allegorikus kép mintegy dilemmába ütközik, választania kell a *késleltetett jelentés* vagy a még titokzatosabb *részvétel* között. A késleltetett jelentés, mint sejthető, a jelrendszerként kezelt formák sajátja, melyek a racionális értelmezés során megsemmisülnek: a kép ilyenkor a szemünk előtt bomlik le, eltűnik, hogy átadja helyét a beszédnek, melynek ő maga a vizuális megfelelője. A kép a jelentés szolgálatában áll, de lám, magára hagyják, mint

puszta közvetítőt, melynek szépsége feleslegessé válik, mihelyt a néző értelme létrehozza a jelentést. Ezzel szemben a részvétel – mely inkább megfelel a platonizmus szellemének – a képet elválaszthatatlanul az eszméhez köti: a kép e felfogás szerint nem a gondolat távoli és elkülöníthető jele, hanem az abszolútum jelenléte az érzéki világban. (Ugyanígy láthattuk, hogy a forradalom emblémája akkor rajzolódik ki, amikor az elvek fénye találkozik a hétköznapi valósággal.) Az eszme és a kép közötti tökéletes megfelelés, a kettő szétválaszthatatlan összefonódása a beszéd végtelen felfüggesztéséhez vezet, és titokzatos módon átveszi bármiféle beszéd helyét: ekkor már nem allegóriáról, hanem szimbólumról van szó. Ezt kívánta Goethe: „Az allegória a jelenséget fogalommal, a fogalmat képpé alakítja át, de olyasformán, hogy a fogalom a képben még mindig határoltan és teljesen megmaradjon, és megtalálható legyen és általa kifejezésre jusson.”* „A szimbolika a jelenséget eszmévé, az eszmét képpé alakítja át, és pedig olyformán, hogy az eszme a képben mindenkor végtelenül hatékony és elérhetetlen marad, és jusson bár minden nyelven kifejezésre, mégis kifejezhetetlen maradjon.”** A szimbolikus eszme továbbra is közvetítő szerepet játszik a jelenség és a kép között, ám a képben örök időkre megmarad...

Az eszme követelményének engedelmeskedő kép minden idegen anyagot kivet magából: megpróbál megsza-

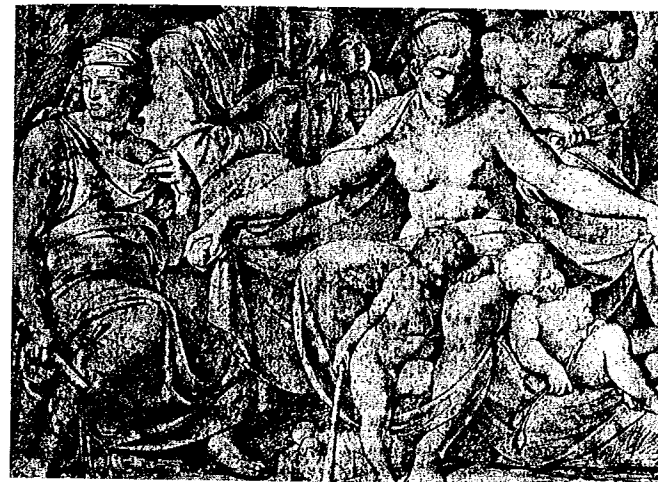
* J. W. Goethe: *Maximák és Reflexiók, A hagyatékból*. Budapest, Dekameron Kft., é. n., 88. o. Gedő Simon fordítása.

** Uo. 89. o.

badulni mindattól, ami pusztán érzéki felesleget jelent; lefejt magáról mindent, ami a testek esetlegességébe zárja. A metszet és a körvonalarajz, abban a formában, ahogy azt Gagnereaux, Flaxman, Carstens (többségükben északi emberek!) gyakorolják, elsődlegesen a görög vázarajzok stílusában talál esztétikai igazolásra: az ősi rajztechnikához, a csalhatatlan kalligráfiához, a kezdet művészetéhez szeretnének visszatérni. E legitimáció a történelem iránti érdeklődésre épül, a régészeti ásatások során feltárt tárgyak keltette ámulatra, melyek csodával határos módon megmenekültek az idő és a föld börtönéből, ám egyúttal a lélek természetére vonatkozó elképzeléssel párosul. „A lélek – írja Hemsterhuis – azt itéli a legszebbnek, amiről a lehető legrövidebb idő alatt tud eszmét formálni... Arra törekszik, hogy a lehető legrövidebb idő alatt a lehető legtöbb eszmére tegyen szert.” A lélek ehhez az örömhöz a körvonallal, valamint az ábrázolt tárgyaknak megfelelő, lehető legegyszerűbb vonalvezetéssel juthat el: „A szemünk elé táruló tárgyakat látható körvonalaik révén különböztetjük meg egymástól, azáltal, ahogy alakjuk módosítja az árnyékokat és a fényeket, végül pedig színük által azt is mondhatnánk, hogy *kizárólag körvonalaik által*, hiszen a szín csak másodlagos tulajdonság, a fény vagy az árnyak módosulását pedig egy olyan vonal hozza létre, melyet nem látunk.” Hemsterhuis szerint a művészet igazi feladata abban áll, hogy az eszméket olyan formákba sűrítse, melyeket a *lehető legrövidebb* idő alatt meg lehet fejteni: „Vitathatatlanul látszik, hogy lelkünk valami miatt kerüli a kapcsolatot minden olyasmivel, amit folya-



GIRODET: Endimion



CARSTENS: Az Éjszaka és gyermekei

matnak és tartamnak nevezünk.” Hemsterhuis úgy véli, a szobrászat előbb született meg, mint a rajz és a festészet – így aztán az utóbbiakat a szobrászattól, pontosabban egy köztes műfajból, a féldomborműből vezeti le: „A körvonal elvont eszméjére mindenképpen szükség volt ahhoz, hogy a rajz és a festészet létrejöjjön.”

A körvonalak kiemelésére, a féldomborműszerű kompozícióra már Davidnál is szép példákat láthattunk. De tőle nem idegen sem az erős árnyékolás, sem az erőteljes színek; ezek hívták elő az őket uraló racionális energiát: arról a szigorú akaratról tanúskodtak, mely megszelídítette és hatalmában tartotta őket. A kis műfajként számon tartott körvonalarajz és metszet elúzi az árnyékot és a színeket, megszünteti a feszültségeket: egyetlen egységes elv uralkodik, ellentmondás nélkül. Az emberi szellem a forma és a körvonal segítségével az eszményi *típus* rögzítésére törekszik. E munkával a természet szándékát próbálja követni, ám valójában nem a valóság közvetlen megfigyelésére támaszkodik, hanem sokkal inkább azok közvetítésére, akik e szándékot korábban ragadták meg és rögzítették. E művészek valójában nem a közvetlen természetet szeretik, hanem azokat a már meglévő formákat, melyekben szerintük az ókori művészek harmonikusan befejezték azt, amit a természet csak felvázolt. A *paradigma* mindenütt közéjük és a világ közé ékelődik. A művészet aranykora lejárt, ők viszont szüntelenül ezt látják maguk előtt. Így aztán egy olyan rajztechnika gyakorlása közben, melyet szinte mágneses erővel vonz, irányít a görög körvonalak emléke, bezárkóznak a mítoszba. Flax-

man az *Íliász*-t, az *Odüsszeiá*-t, Aiszkülosz műveit illusztrálja; Carstens kizárólag antik vagy hősi témákat akar feldolgozni (utolsó, 1797-ben befejezett műve az *Aranykor* címet viseli). A művészet tehát száműzi magát egy olyan múltba, melyet már beragyogott a művészet fénye; a költők világában keres menedéket. A neoklasszicizmus (vagy – ha úgy tetszik – hiperklasszicizmus) hatalmas hiányra épül: a vonal olyan formákat *ír körül*, melyeket a múlt fénye azonnal visszaszerez magának.

Ezt az idealizmust azonban, mely egy feltétlen külső modell hatalmát feltételezi (melyet hol a természet szándékában, hol az emberi művészet kiteljesedésében látnak), egy teljesen szubjektív idealizmus érvei is alá támasztják. A körvonalarajz az olyan szabad tudat műve, mely semmiféle imitációnak nem hajlandó alávetni magát: Fernow szerint Carstens nemcsak a másolást utasította el, hanem azt is, hogy bármit emlékezetből felidézzen. „Képzelete plasztikus erejével” alkotott. Így aztán – akár csak Davidnál – azt látjuk, hogy a linearitásban a művész átgondolt akarata jut kifejezésre: a forma „határozottsága”, melyet a körvonal hoz létre, az alkotó tudat hatalmáról tanúskodik. Fernow-nál és Carstensnél a teremtető aktus elsődlegességéből az is következik, hogy a művészetet nem hajlandók a keresztény vallási dogmáknak alávetni. Miután a művész felfedezi az „eszményi szabadságot”, a művészetben követi igazi vallását, azaz „legtisztább szerelmének tárgyát”.

Ha a neoklasszicista művészet e sajátosságát megint a rokkó jellegzetes jegyeivel kellene összevetnem, most

nem csak a fények és árnyak szemkápráztató játékaról és a bonyolult díszítőelemekről beszélnek; inkább a rokokó egy kevésbé ismert elemére hívnám fel a figyelmet: az árnyékképre, mely szerintem a körvonalrajz és -metszet tökéletes ellentéte. Az árnyékkép egy hús-vér ember passzívan vetett *árnyékát* rajzolja élénk, megszokott öltö-zékével, ismerős gesztusaival; egy profilt vázol fel. Az árnyékkép készítője kizárólag azzal akar kitűnni, hogy a lehető legpontosabban követi a *camera obscura* üveglapján kirajzolódó kép körvonalát: nincs semmi, amit maga tett volna hozzá. A körvonalrajz ezzel szemben olyan önálló tudatra utal, mely a papír felett ceruzát tartó kéz útvonalának minden egyes állomását ellenőrzi. Ez az útvonal Flaxmannél gyakran túl merev és túlságosan megfontolt, bár érezhető benne a heroikus szárnyalás vágya. Carstens-nél ez az útvonal mintha hipnotikus nyugalomban bontakozna ki. E művészetet – ha túlságosan buzgón követi Winckelmann előírásait (aki szerint a szépségnek, mely „íztelen”, akár a tiszta víz, a kiegyensúlyozott forma kifejezéstelen nyugalomban kell kiteljesednie) – a letargia veszélye fenyegeti, mely hol az omlékonyság, szétfolyás, hol a halálos merevség képében jelenik meg; a játékot tökéletesen uraló tudatnak vállálnia kell a kockázatot, hogy Narkisszoszként beleszeret önnön tisztaságába, s az áttetszőség anyagtalan álmába merevedik.

Nem nehéz kitalálni, mi mentheti meg e művészetet: az árnyékhoz való visszatérés, vagyis Freud nyelvén „az elfojtott visszatérése”. E hiperklasszicista művészet azonban – anélkül, hogy technikáján bármit is változtatna –

először témaválasztása révén fogad be egy újfajta árnyé-
kot. Flaxmannél például az erőszak, a heroikus tombolás, a borzalom, a rettenet rendkívüli *kifejezőerejénél* fogva megzavarja a formák eszményi nyugalalmát: a mozgást a lélek gyötrelmeinek jelzésszerű megidézésével együtt kell ábrázolni, s ebből egy majdhogynem absztrakt balett születik (melyre Picasso is emlékezni fog). Ne feledjük, hiszen igen árulkodó, hogy Flaxman pályáján a körvo-
nalarajz a Wedgwood felkérésére végzett díszlettervezői munkák és a síremlék-megrendelések között kap helyet, vagyis mintegy átmenetet képez az öncélú elegancia, illetve a bánat és vigasztalás megörökítését szolgáló mű-
vészet között. S bár Carstens műveiből a lehető legtelje-
sebb nyugalom árad, valami rejtett belső dimenziót is hordoznak: az emberi szellem drámája lelkesíti e képeket, melyeken a szereplők szinte kivétel nélkül mozdulat-
lanok. Rudolf Zeitler találóan jegyezte meg, hogy Cars-
tens gyakran állítja szembe az aktív szereplőket (az ének-
lő Homéroszt vagy Orpheuszt, a könyörgő Priamoszt) és az elmélkedő nézőket; s ahogy képes kifejezni a gondolat
dimenzióját, ugyanígy az idő mélységét is érzékelhetővé tudja tenni: méltóságteljes figurái mintha önnön tudatuk-
ba, vagyis a belső idő tudatába zárkóznának. E mentális távlat nem valamiféle tartalmatlan „*cogito*” semleges iden-
titását jelenti; a sorsszerűség gyászos érzése nehezedik rá,
mely a való világra látszólag vak szemek mögött sejlik fel. Végte-
re is Carstens egyik fő műve éppen az *Az Éjszaka és gyermekei*, mely – Hésziodosz nyomán – a sors mitikus
eredetét állítja színre.

Az árnyék visszatérése – finoman, de egyértelműen – Canova életművén is nyomot hagy. Tény, hogy számos alkotását mindenekelőtt a sima, lecsiszolt formák, a nyugalom és az álomszerű hidegség jellemzik: a linearitás elve nála a finoman kidolgozott felületek fényében ragadható meg. Csakhogy Canova Davidhoz hasonlóan egy eredetileg más horizontról jut el a neoklasszicista eszményhez. Bizonyos értelemben mindkét művész alkotásai egy műértőkből álló közönség elvárásaihoz igazodtak. Amikor Velencében készült *Daidalosz és Ikarosz*-ával 1779-ben Rómába érkezik Canova, egy olyan művészekből és műkedvelőkből álló csoportban lel bírálókra és tanácsadókra, melynek tagjai Winckelmannt olvasták, és a Vatikán képcsarnokait látogatták. (A neoklasszicista stílus felvirágzása szempontjából felbecsülhetetlenül fontos szerepet játszott e *Museum*, melynek ókori gyűjteményét 1773-ban XIV. Kelemen pápa rendeletére megnyitották a látogatók előtt.) Mit kifogásolnak a *Daidalosz és Ikarosz*-ban? Azt, hogy – Quatremère de Quincy fordulatóval élve – az „azonosság imitációjára” törekszik,

mely „beéri az egyéni vonások utánzásával”: „hétköznapi és közönséges” imitáció ez, mely az egyedi foglya marad, és „mondhatni anyagi valóságával csak a korlátolt értelmet tudja megszólítani”. Canovát egyenesen azzal gyanúsították, hogy élő emberi testekről készített öntvény alapján dolgozott. Az antik újjáélesztésére – a „majmolás” nélküli újáteremtésre – akarják rábírní ezt az oly tehetős fiatal művészt; Canovának tehát szakítania kellett az „azonosság” imitációjával, hogy felfedezze az „eszményi” imitáció titkát; hogy ne az „élő modell” alapján mintázza meg a természetet, hanem a természetet használja mintaként. Az eszményi imitációban (Quatremère de Quincy szavait idézzük, aki állítása szerint ezt mondta Canovának) „a művész szelleme az egyes emberek közti hasonlóság alapján képes megteremteni a tökéletesség és a szépség eszméjét, melynek képét a természet talán sehol sem alkotta meg a maga teljességében. Egyedül a művészet egészítheti ki a természet művét, éppen azért, mert munkájának ez az egyedüli célja, míg a természetnek ezer és ezer más célja van.” A műértők szerint a *Thészeusz*-szal, melyet Canova 1781 és 1782 között készített el Rómában, az itáliai város „először láthat példát az antikvítás stílusának, rendszerének és elveinek újáteremtésére”.

Vajon véletlen-e, hogy e két szobor, mely az egyik stíluseszményből a másikba való átmenetet jelzi, egyaránt *Daidalosz* legendájából merít? *Daidalosz* szárnyat erősít Ikarosz vállára: a repülés vágyát a kamasz fiú mozdulata és a jobb kezében tartott toll jelzi. Canova képein, vázlatain,

szobrai sorában álmodja tovább e témát: kerek szárnyacs-kákat viselő *amorinó*-i, angyalfigurái, a tekintélyesebb tol-lazattal ellátott Ámor, levegőbe emelkedő táncosai egész életművébe becsempészik a szárnyak suhogását és a repü-lés örömét. A műben tovább él a barokk művészek szívének kedves ellentét, mely a kő s a belőle kifaragott könnyű anyagok között feszül: a kelmék, tollak tagadják a márvány súlyosságát... Ezzel szemben Thészeusz ott ül a bikafejű szörny tetemén. A hős gondolataiba mélyed, buzogánya a legyőzött ellenfél lágyékán nyugszik: túlju-tott a labirintus rettenetén, a harcnak vége, a sötétben uralkodó ellenség immár a halál éjszakájának martaléka. Az emberi erő diadalmaskodik. Canova, aki szabadon választotta témáját, szimbolikus értelemben talán azt akar-ta kifejezni, hogy sikerült önnön vágyát leküzdenie: nem tudjuk, volt-e akár egyetlen szerelmi kalandja, elragadta-e valaha is a szenvedély. Azt viszont mindenképpen lát-nunk kell, hogy akkor, amikor művészetét az *eszmény* elvárásaihoz próbálja igazítani, rögtön belecsempészi az erőszakot, a halál közelségét, mintha ösztönösen ellensú-lyozni akarná azt a nyugalmat és mozdulatlanságot, me-lyet a tiszta formák alkalmazása kényszeríthetett volna szobrai körvonalára. Így aztán életművében a bájos témák a legféktelenebb tombolást színre állító jelenetekkel vál-takoznak – ilyen például a *Trakhiszi nők*-ből merítő *Hé-raklész és Likhász*, melyben a feldühödött hős a tengerbe kergeti a gyermeket, aki elhozta neki Nesszosz ingét.

De vizsgáljuk meg azokat az alkotásokat, melyeken Canova 1789-ben dolgozik: *XIII. Kelemen pápa stremléké*-t,



CANOVA: Amor és Pszükhé

az *Amor és Pszükhé*-t, a *Szókratész halálát*-t megörökítő féldomborműveket. A halál mindenütt jelen van, hol ünnepélyes, hol hívogató, hol derűs formában. Szókratész, akárcsak Davidnál, a nyugalmat testesíti meg – a filozófusét, aki már egyébként is közelebről ismeri a túlvilág titkait. Készen áll, hogy félelem nélkül átlépjen az egyik világból a másikba.

A XIII. Kelemen pápa síremléke esetében Canova olyan többszintes, levegősen kialakított szerkezetet választ, amelyben (mint Zeitler finom elemzéseiből kiderül) az üres térnek rendkívül fontos szerepe van. E síremléken az alakok függetlenek egymástól, nincs köztük semmiféle közvetlen kapcsolat. Igen távol vagyunk a barokk dinamikus szoborcsoportjaitól, melyekben az összes figura ugyanannak a célnak van alárendelve. A lehunyt szemű, imádkozó pápa olyan, mintha élne; ám áhítatba merülő figurája a semmiből válik ki, a „hatalmas, üres falüregből” – mondja Zeitler. A Hit szigorúan áll a koporsó mellett, homlokát fénykoszorú övezi, egyik kezében keresztet tart, a másik a szarkofág szélén nyugszik; tekintete a távolba vész – nem néz sem az ég, sem a halott, sem a néző felé: ez az éber és komor arc semmiféle eksztázis ígéretével nem kecsegtet; nincs semmi lendület, mely a feltámadásra utalna. Ez az egyenes, már-már merev figura, mely a csoport egyetlen álló alakja, egymaga jelzi a reveláció igazságához való töretlen hűséget. Hozzánk közelebb, a szarkofág aljára könyökölve a halál szellemének félig fekvő alakját láthatjuk, kicsavart testtartása alapján azt gondolhatnánk, melankolikus álom tartja

fogva. Elhagyatottsága arra utal, hogy Canova nem is annyira a halál emblémáját akarta ábrázolni (mely szimmetrikusan a Hit allegóriájának felelne meg), mint inkább magát a meghalás tényét: e megfoghatatlan sodródást, melyben az ember hagyja, hogy egy láthatatlan hullám ragadja magával. Vajon a keresztény halál képe ez?... A síremlék alján a fekvő oroszlánok Rezzonico pápa velencei származására utalnak: az egyik, mely a Hit lábánál hever, fájdalmas fintort vág; a másik, Thanatosz kísérlője álomba szenderült. Mennyire messze vannak egymástól a szereplők! És mekkora távolság választja el őket tőlünk! Egyedül a hit éber: az ima, a halálos álom, a szendergő állapot azonban leküzdhetetlen távolságot teremtenek, egy számunkra elérhetetlen belső világot felidézve. Az árnyék itt nemcsak az alakok mögött vagy között tátongó hatalmas, üres terekből összeálló rendszert jelenti, hanem a lehunyt szemek mögött felsejlő „mélységet” is; azt a láthatatlan hatalmat, amelynek Thanatosz felhőtlenül boldogan adja át magát. Az árnyék nincs ténylegesen jelen; titokban, a felszín mögött fejt ki hatását, a mű láthatatlan szerkezetében munkálkodik.

A síremlékkel összevetve az *Amor és Pszükhé* első pillantásra felszínes mű benyomását kelti, egyszerre merész és hideg erotikáját mesterkéltnek érezzük. Wordsworth bírálata szerint a szobor túlságosan érzéki. A figyelmes Quatremère úgy érzi, mindenképpen meg kell osztania a szobrasszal félelmét, miszerint „kivételes kézügyessége és valami nem is tudom, miféle stílárius kacérság fokozatosan letéríthetik az egyszerű igazságot, az ártatlanságot és az antik

tisztaság útjáról... Az is eszembe jut még (amit később ő idézett emlékezetembe), hogy azt mondtam, vigyázzon, nehogy valami *antik Bernini* legyen belőle...” Ha azonban e műnek olyan figyelmet szentelünk, amelyet megérdemel, ha kiszabadulunk az összeölelkező testek, karok, szárnyak ferde vonalainak már-már absztrakt vonzásából, egy haldokló nőalakot fedezünk fel, akiért Amor azért jön el, hogy megszabadítsa szenvedésétől. „Pszükhét – mondja Friederike Brun – az ájulás pillanatában látjuk; kinyitotta Proserpina szelencéjét, s most a *Styx folyó párja* kavarog körülötte.” A csoport nőalakja tehát egyenesen a halál küszöbén áll; végső kétségbeesésében már-már lemond az életről. De Amor alászállt az égből. Canova nem a szerelmes ölekezés pillanatát örökíti meg; az istenivel való első találkozás mozzanata ez, mely visszahozza az életbe az üldözött teremtetést, akire már a halál árnya borult. Az árnyék határa itt tehát egészen közel húzódik, míg maga a jelenet fényárban fürdik. Pszükhé a sötét mélységből bukkan elő, feltámad. „A szobor rendkívül finoman kidolgozott felszíne – írja R. Zeitler – a legkönnyedebb érintésnek is jelentést tulajdonít; az *Amor és Pszükhé* ebben az értelemben – de kizárólag ebben az értelemben – erotikus szoborcsoport.” A hozzáértő elemző tudja, hogy a legerőteljesebb erotikus vonzás a nappal és az éjszaka kétértelműségéből, a fény és az árnyék pillanatnyi találkozásából, a felkínált jelenlét és a távolság egyidejűségéből születik. Venus ujjai a halálos vadászat előtt még utoljára végigsimítanak Adonis arcán; örökre meg-

marad az ártatlanság varázsa, melyet immár soha nem fog beszennyezni a bukott világ tisztátalansága.

Barthélemy abbé 1788-ban *Az ifjú Anacharsis utazásában* egy fiatal szkíta kalandjain keresztül felidézte a Platon korabeli görögök életét. A görög világ kalandokkal teli, regényes életre kelt, olyan közelségbe került, hogy eszményi modellt lett belőle, melyet a korabeli társadalom példaként állíthatott maga elé: a bölcsesség, a barátság, az állampolgári erények, a nemzeti ünnepek, a tragédia mind egyetlen harmonikus mintává olvadt. Ha a történelem visszatérésekből, periódusokból áll (márpedig ez az egyik jelentése annak a *revolúció* kifejezésnek, melyet a korban kettős értelemben használtak), miért is ne lehetett volna reménykedni abban, hogy az emberek ismét az antik fényben, az örök Norma szerint éljenek? A könyvnek hatalmas sikere volt, s a féktelen, ellentmondásos szenvedélyek e korszakában az olvasók egy részét valósággal megbabonázta: „görög vacsorákat” szerveztek; amikor a Legfőbb Lény ünnepének megrendezésével bízták meg, David emlékezetében ott élt a Panathéniaia körmenetének emléke... A neoklasszicista művészetben belül egész áramlat törekedett arra, hogy felelevenítse a nagy példák által megörökített mozdulatokat, szerepeket, érzelmeket: a görög múltból felragyogó Szépség azonosulásra szólít, azt kéri, hogy szeretetünk és energiánk révén keltsük új életre. Ha visszatérünk az Egységhez, mely e mögött az elemi Szépség mögött sejlik fel, vajon nem az emberek közti testvériséget teremthük-e újjá? Schiller nagy ódája, az 1789-ben megjelent *A művészek* pontosan ezt fejezi ki,

a spektrum valamennyi színét egyesítő fehér fény képével. Ez az óda ugyanakkor arról is beszél, hogy az igazság, mely valaha a Szépségben nyilakozott meg az embereknek, most a Tudáson keresztül jut el hozzánk. Új hatalom született, mely eltávolít bennünket a Szépség „naiv” kezdetétől, ugyanakkor segít, hogy a szépségben felismerjük mai tudásunk előzményét. Így tehát akkor, amikor a történelmi tudat visszatalál az eredet fényéhez, egyúttal felméri a távolságot is, mely elválasztja tőle, s látja, hogy az antik harmónia modellje a messzeségbe vész. Aki a jelenben az ókoriak életét akarja *majmolni*, hazugságba keveredik, hiszen csalárd módon tagadja a távolság és a gondolkodás hatalmát, mely ettől fogva a tudat lényegét jelenti. Görögországhoz és isteneihez fűződő kapcsolatunk csak akkor lehet hiteles, ha beletörődünk, hogy már eltűntek: el kell fogadnunk a megmásíthatatlan különbséget, mely arra ítél minket, hogy saját történelmünket éljük, és egy olyan jövő felé vezet, mely többé már nem haladhat egy korábbi modell kijelölte útvonalon. Ezzel eljutunk a neoklasszicista művészet másik irányzatához, mely tisztában van azzal, hogy távoli formák képét vázolja fel, s tudja, hogy tárgya a hiány. A költészet jobban fel tudja mérni e távolságot, mint a szobrászat vagy a festészet; képes lesz kimondani, hogy lehetetlen a kezdethez való visszatérés, s épp e lehetetlenségből teremti meg nagy modern témáit: a magányos tudat, az emlékezet és az elveszített jelenlét líráját. Mégis, vajon túlzott tisztelettel adózunk-e Canovának – a nagy „klasszikus” itáliai hagyomány utolsó mesterének –, ha olyan

szobrászt látunk benne, aki zsenialitása révén, a pontosan lezárt körvonalak ellenére képes volt műveibe becsempészni azt a visszafogottságot és hajlékonyságot, ami miatt teremtményeit ködképeknek látjuk, nosztalgikus látomásoknak, melyek készek bármikor szertefoszlani szemünk előtt, hogy egy letűnt világban keressenek menedéket? Megfoghatatlan alakjai azt az érzést keltik, hogy a művész szándékosan törekedett egy olyan Szépség tűnő visszfényének feltárására, melyet az ókoriak örökkévalónak alkottak.

Az árnyékkal való megbékélés

Itáliai útja során Goethe a fényről és a színről elmélkedik. Weimarba való visszatérése után kísérletezni kezd. A témáról szóló első írása, a *Beiträge zur Optik* (Optikai írások) 1791-ben jelenik meg. Egész elmélete arra az alapgondolatra épül, hogy a színt a fény és a sötétség polaritása hozza létre. A polaritás elve magában a szemben rejlik, hiszen az egymást követő vagy egyidejű kontraszthatások révén létrehozza a kívülről érkező szín komplementer színét. „Ebben az élet örökös képlete jut kifejezésre. Ha a sötétséget tárjuk a szem elé, világosságot akar; és ha a világosságot közelítjük hozzá, sötétségre vágyik, ezáltal mutatja ki életképességét, arra való jogát, hogy a tárgy megragadása közben saját tevékenységével létrehozzon valamit, ami a tárggyal ellentétes.” A polaritás elve, mely összeköti egymással a fényt és az árnyakat, az alanyt és a tárgyat, az erkölcsi világra is kiterjed: ez az egész világ-egyetem vezérelve. Mefisztó így beszél:

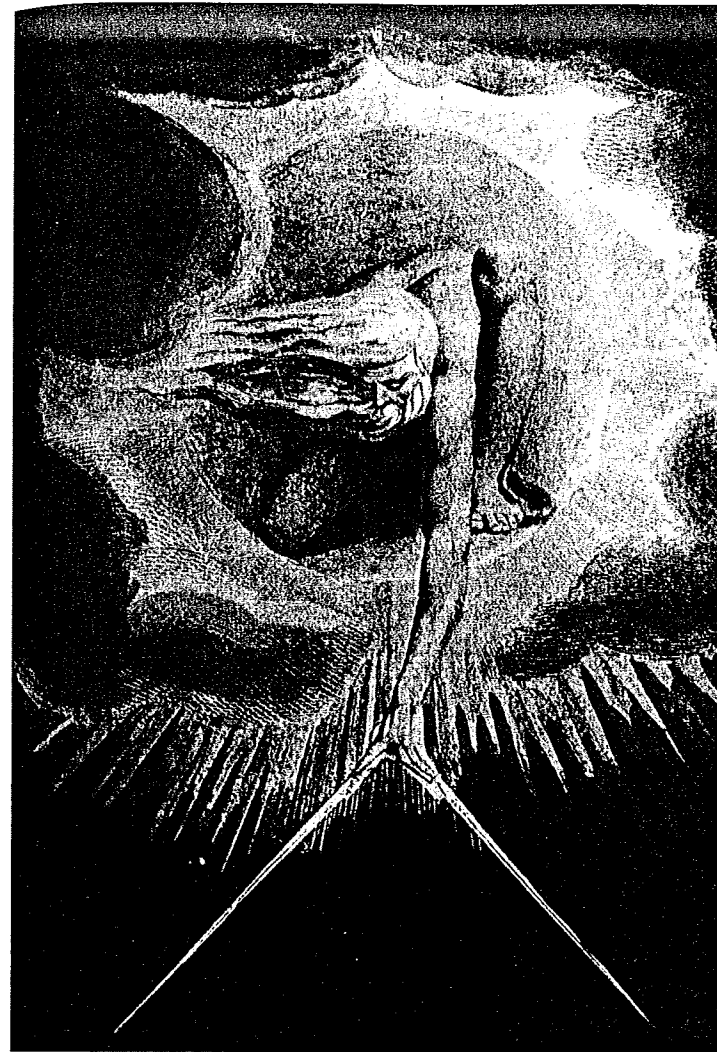
„én részből rész vagyok, mely egy volt valaha,
a Sötét része, mely a Fényt szülé vala,
a büszke Fényt, mely örökségiért
Éj-anyja jussát perli itt: a Tért;
de bárhogy küzdjön is, mégsem lehet szabad,
lekötve testeken tapad.
Testekből árad, széppé test teszi...”*

Nemcsak az árnyék visszatérését látjuk itt, hanem azt is, hogy a sötétség az egyetemes forrás rangjára emelkedik: a fény csak másodjára tör elő – s az ellentétek harcából születik meg a világ szépsége. E kozmikus összeütközésben az ember nem pusztán egy nélküle lejátszódó esemény tanúja vagy tétje. Ő a mező, az erőter, amelyben a találkozás végbemegy, ám egyúttal aktívan részt vesz az ellentét meghaladásában. Megvannak a maga belső árnyai, szeme ugyanakkor a nap fényével rokon fényt sugároz. És amikor az ember a tekintetét a világra veti, amikor szemléli és megérti e világot, amikor ráadásul új művet hoz létre azáltal, hogy a szemlélt tárgyat a stílus törvényének veti alá, a természet ölen egy második természetet terem, s ebben megörökíti az egyensúlyt, mely mindenütt másutt mulandóságra ítéltetett.

A termékeny sötétségben és a teremtető antagonizmusban való hitet, a polaritás elvét ugyanezekben az években Blake műveiben is megtaláljuk. Az 1789-ben megjelent

* J. W. Goethe: *Faust*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986, I. rész, 60. o. Jékely Zoltán és Kálnoky László fordítása.

Az *Ártatlanság dalai*-t 1784-ben *A Tapasztalás dalai* követik, s az alcím szerint az ily módon kiegészülő mű „az emberi lélek két ellentétes állapotát” fejezi ki. A megszülető életéről, a boldog gyermekkorról, a feltörő erőkről szóló dalokra olyan dalok felelnek, melyekből kiderül, hogy e fiatal életnek szembesülnie kell a nyomorral, a félelemmel, a tilalommal, az ördög üzelmeivel. Az embernek ki kell lépnie a gyermekkor ártatlanságából, szembe kell néznie a rosszal és a bűnnel, hogy eljuthasson a spirituális élethez és a profetikus látomáshoz. Az 1790-ben megjelent *Menny és pokol házassága* az idők végét hirdeti, s azt, hogy az ember ekkor *igaz testében* újjászületve óriássá változik. Ehhez azonban a vágy világát (az ortodox teológiák poklát) ki kell békíteni a spirituális világgal: a fény nélküli tűznek, melyben az álszent erkölcsök szerint a kárhozottak sínylődnek, egyesülnie kell az égi fénnel. Az új élet az „ördögi” tűzből születik, mely elemésztí a romlott életet és felélesztí a képzelet vízióját. A moralizáló ész által kárhozottatott energia „Örökös Gyönyör”*. S mivel az igazi poklot a lagymatagság, az óvatosság, a bizalmatlanság, a társadalmi rend védelmében létrehozott kényszermunkatelepek jelentik, Blake leírhatja: „Az Ellenvélemény az igazi Barátság”.** („*Opposition is true Friendship*”). Ez az aforizma Blake egész festői és grafikus munkásságának mottója lehetne: az ellentét



BLAKE: Az utolsó ítélet

* Menny és pokol házassága. In *William Blake versei*. Budapest, Európa Kiadó, Lyra Mundi, 1977, 137. o. Nagy László fordítása.

** Menny és pokol házassága, i. m. 150. o.

mindenütt ott van (még Blake stílusán belül is, ahol a jelképező és a jelképezett közötti kimondatlan ellentétben ragadható meg), mindenütt feszültség és harc uralkodik, de a konfliktus feloldódik a kör, az örvény, a spirál nagy, harmonikus formáiban. A drámai mozdulatok, az ugrás és a repülés emberfeletti képességei messze túllépnek a földi valóság korlátain, s a törvényszegés vagy a felszabadulás képei hatalmas, képlékeny körvonalakat, sűrűn barázdált légáramlatokat formálnak, melyek a kozmoszban keringő energiát jelenítik meg. Legmeglepőbb művei szerintem nem azok, melyeken a levegőbe emelkedő angyalok légiói körül az ég határtalan mélysége tárul fel, vagy a zuhanás közben kicsavarodó test tüzes fáklyává változik: e képeken a michelangelói modell Füssli által átdolgozott és átörökített változatának némileg sztereotip mását ismerhetjük fel. A hatás erőteljesebb, amikor Blake e figurákkal hatalmas, aránytalan, barbár egyszerűségükkel tüntető teremtményeket állít szembe: a széles, vadállatias arcok a föld mozdulatlanságáról és melankóliájáról, a soha el nem múló éjszakáról, a föld alatti régiók nyomasztó súlyáról tanúskodnak – egy olyan világban, ahol a levegőben, vízben, tűzben mindenfelé éterien könnyű teremtmények siklanak. Az elsötétült földön rettenetes éjszaka fenyeget, a levegő fullasztó, az élet nem lehet más, mint hosszas szenvedés – hacsak le nem dőlnek a korlátok, hogy felszabadult képzeletünk előtt megnyíljon a fény birodalma. Blake számára egyetlen forradalom létezik, az Apokalipszis. Ám tekintetét azért fordíthatja az idők vége felé, mert először a kezdet feneketlen mélyét

térképezte fel. Nem a civilizáció aranykorát kereste, mint a neoklasszicista művészek, hanem a Káoszt, a Genezist és a Paradicsomot. Blake az eredet fényét az ezotériában és az eszkatológiában keresi: az idők végezetét hirdeti, mely egyúttal a kezdetekhez való visszatérést, vagyis az eredeti Édenhez való *visszatalálást* jelenti. Olyan *revolúciót* hirdet, mely a nagy kör lezárulása volna. Csakhogy ezt az egész emberiséget érintő meggyőződést Blake rendkívül egyedi költői és festői nyelven fogalmazza meg. Magányosan beszél a közösségi sorsról, és a hagyományos jelképeket egy maga teremtette szimbolikus nyelvvel kiegészítve rejtélyes lesz, holott próféciai mindenkihez szólnak. Ez a fény kitörésének bűvöletében élő művész *homályos* lesz, nem szándékosan, hanem mert úgy véli, távolságot kell tartania azzal a tévedéssel szemben, melybe a fennálló társadalmak és a hivatalos vallások falazták be magukat. Ami Blake művében feltétlenül és visszavonhatatlanul egyedi, ami miatt semmi máshoz nem hasonlítható (s amit másként örületnek lehetne nevezni), homályossá teszi a kezdeti igazságot, a végső igazságot feltárni akaró beszédet.

A neoklasszicista művészet tehát a kezdet szenvedélyét az újrakezdés nosztalgiájává változtatta. E művészek számára a kezdet fénye a jelenben csak úgy ragyoghat fel, mint a múltbeli abszolút kezdet *visszfénye*. A mű igaz forrásaitól távol ölt formát, s tudatában van e távolságnak. Bár a fény megjelenik benne, a melegséget hiába keressük: a művészet megdermed. Kétségtelen, hogy szerencsés esetben

az antik vagy reneszánsz modellek emléke képes volt teremtető erővé válni, s a letisztult körvonal megkapó egyensúlyt teremthetett jelenlét és hiány között. Az eszmény e sokarcú fogalma – a megtisztult természet, a gondolkodás törvénye, az antik kánon – arra biztatja a művészt, hogy ne higgyen annak, amit lát: a szépség csak mintegy második ránézésre tárulhat fel, egy olyan kitérő végén, mely a tiszta modellek vagy archetípusok régiójába tér vissza az időben.

Ugyan ki ne látná, hogy e törekvés a kezdet fogalmát és az örökkévalóság eszméjét akarta összebékíteni egymással? A neoklasszicista művészek által kívánt megújulás más, mint azok a tűnékeny divatok, melyek a rokokó korszakát tették izgatóvá. Az „antikhoz való visszatérés” nem pillanatnyi lelkesedést, hanem komoly és mély megtérést akart kiváltani. Nem újdonságra törekedett, hanem épp ellenkezőleg, fel kívánt hagyni a különös, az új, a váratlan szüntelen kutatásával, amelyre a XVIII. század annyi energiát fecsért. Lemond az apróceprő meglepetésekről, és nagyságra, harmóniára áhítozik, mely az embert magával ragadja anélkül, hogy igazából meglepné. Különös kívánság ez, és minden a beteljesülése ellen esküszik, hiszen ez az örökkévaló forma iránti vágy akkor fogalmazódik meg, amikor a történelem korábban sosem látott mértékben felgyorsul...

Így aztán a spontán lendületet megtörik, s az ösztön gyanúba ütközik, mihelyt nem alkalmazkodik önszántából a szép normákhoz. Tény, hogy a gondolkodás mindenek felett áll. Hiszen pontosan tudja, hogy egy olyan

szépséget akar „naivitás” nélkül újrateremteni, melyet az ókori mesterek naiv módon találtak fel. A kezdetet csak egy másik nyelven, allegóriában lehet kifejezni. S a távolságot épp azok mérik fel, akiknek leghőbb vágyuk, hogy áthidalják. Innen az a belső ellentmondás, mely bizonyos esetekben eleganciát kölcsönöz a műveknek, máskor viszont sérti ízlésünket. A tudomány, a romlottság, a perverz érzékiség belopja magát a „tisztá” vonalba. Bármiféle testi vonzeró és valódi jelenlét könnyen zavart okoz, betolakodót látnak benne, az eszménybe befurakodó anyag obszcén bosszúját. Ebből származik a túlzott elvontság, mely e művészetből kiűzi a színt és az árnyékot, innen a rajz és a körvonal győzelme, bár továbbra is megmarad a „tisztá” eszme és az erotikus vonzás kétértelműsége. E kétértelműséget használják ki az empire stílus és a György-korszak díszlettervezői, akkortájt, amikor a közönség örömvágyát egyre inkább az álszentség álarca mögé rejtik. Pszükhé, akit e kor művészete oly gyakran ábrázol, a lélek, ám egyúttal egy meztelen kamasz lány is, s a vágy, melynek felkínálják, nem a lélek vágya.

1789-ben egyetlen olyan festő van, aki elutasítja az elvont eszményítést, és oly szenvedélyesen ragaszkodik a színekhez és az árnyékhoz, hogy szinte tökéletes ellentéte mindannak, amiről a neoklasszicista művészek álmodnak: Goya. E művész, aki elutasítja az antikhoz való visszatérést és az anyag (a dolgok anyaga, a festészet anyaga) rejtélyén töpreng, csodás életpályájával áthidalja a rokokó és a modern festészet között tátongó szakadékokat. Kezdetben Giaquinto, Luca Giordano, Giambattista Tiepolo hatása alatt állt, majd (miután sokáig úgy tett, mintha beletörődne) megszabadul Mengs és sógora, Francisco Bayeu gyámságától; fő művei, melyeket negyvenéves kora után festett, zseniális és egyedülálló módon előlegezik Manet-t, az expresszionizmust, századunk merész művészi törekvéseit. Míg a lényegyet tekintve David, Canova, Füssli 1789-ben már azzá váltak, akik lesznek és maradnak pályájuk végéig, Goya művészi életútja másként alakul, ő fokozatosan eltávolodik kezdeti stílusától. Beethovennel nemcsak az rokonítja, hogy 1793-as betegsége után ő is elveszíti a hallását, hanem az is, hogy néhány

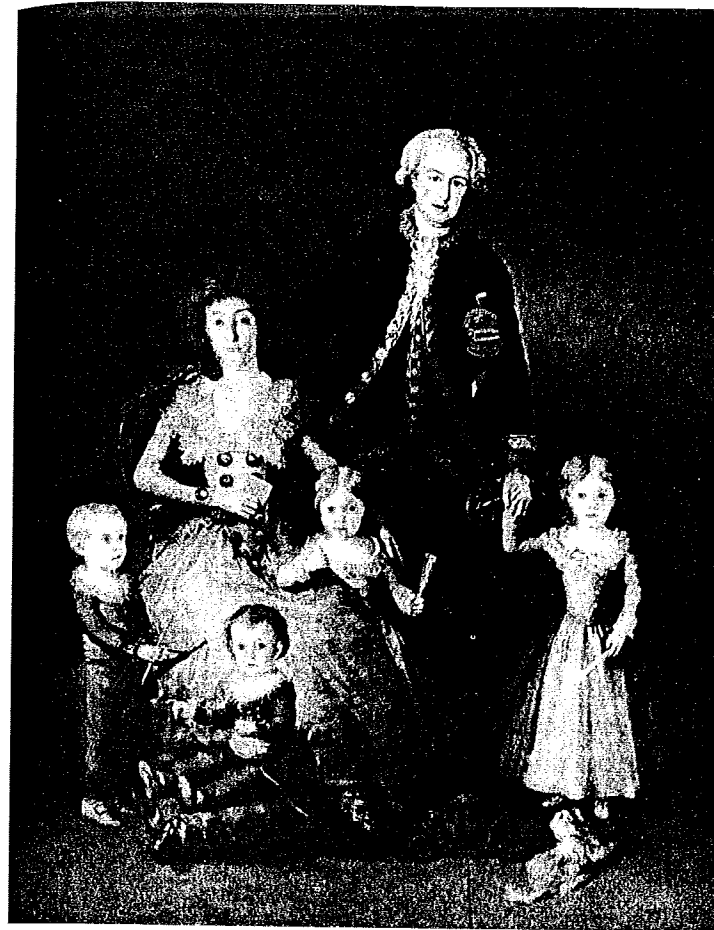
évtized leforgása alatt mindkettejük stílusa hihetetlen változáson ment keresztül. E magányos művészek alkotásaikkal önálló világot teremtenek; eszközeikkel, melyeket a képzelet, az akarat s egyfajta teremtmény hűv szüntelenül gazdagít, átalakít, minden korábbi művészi nyelven túllépnek. Goya modernsége e kalandokkal teli megújulásban rejlik, mely ismeretlen világok felé kalauzolja, s arra kényszeríti, hogy szembesüljön lehetséges és lehetetlen rémisztő ellentétével; az elhatározásban, hogy egyéni érzékenysége és művészete minden eszközt felhasználva szembenézzon a történelmi pillanat fájdalmával. Ő az egyik első művész, akiben szüntelenül ott érezzük az önmeghaladás kényszerét, a nyughatatlan vágyat, hogy túllépjen saját határain. Minden korábbi festőnél inkább eltávolodik kora „ízlésétől”, megtagadja kezdeti stílusát, hogy a kifejezés korlátlan szabadságában és a tántoríthatatlan tanúságtétel magányában kizárólag önmaga – Goya – legyen. Sorsa tényleg egyszerre hordozza magában a távolságtartást és a harcot, képi nyelvezete mélységes eredetiségét és a szándékot, hogy ne fordítsa el tekintetét hazája és kora szenvedése elől. Műveiben szétválaszthatatlanul, már-már szorongatóan összekeveredik a politikai szabadság vágya, a képzeletében megfogant témák viharos szabadsága és a művészi technika szabadsága, mely az ecset, a ceruza vagy a toll kezelésében nyilvánul meg. A kifejezés végtelen függetlenségét egy olyan ember teremti meg, aki ismerte a mélységes kiszolgáltatottságot, függőséget. Az 1789-es év Goya számára hivatalos karrierje kései megkoronázását jelenti. A trónra lépő IV. Károly

udvari festőjévé nevezi ki: a király és a királyné díszes portréinak elkészítésével bízzák meg. A siker nem marad el: bárki más belebukott volna. Goyában azonban volt valami többletenergia, valami rettenetes nyugtalanság, amely még megrendelésre készült képein is megjelenik. Az 1787-ben festett *Borgia Szent Ferenc és a haldokló* lehetővé tette, hogy a festő a haldokló körül grimaszoló démonok nyüzsgő seregét jelenítse meg: életművében ekkor bukkannak fel első ízben a *szörnyek* és a látomás gyötörte alakok. Portréi David portréihoz hasonlóan képesek feltárni a személyiség kifürkészhetetlen és nyugtalanító vonásait, olykor akár a mélyben szunnyadó gyűlöletet, tétlen erőszakot. Nyilvánvaló, hogy Goya a távolból megértette a francia és angol portréfestők tanítását; a modellt előnyös színben tünteti fel, varázslatos *aurával* veszi körül; olyan korszakban él, mely újra felfedezte a gyermekkort, az egyéniség első megnyilvánulását, e múltó aranykort. Osuna herceg gyermekeinek képe mintegy csillámló párafelhőn át dereng, ám kissé merev tekintetük, szomorú szájuk, félénkségük, törekenységük keserűséget kever a kép ragyogásába.

Az értő szem számára a királyi gobelingyár megrendelésére készített kartonok (melyeken Goya 1776-tól egészen 1792-ig dolgozott) már „capricciók”. Zsánerképek, jelenetek a spanyol nép életéből, a herceg és a gobelingyár irányítóinak kívánsága szerint. Goya mintegy hatvan kartonján, valamint az előzőleg készített vázlatokon kétségtelenül megfigyelhető a technika és általában a tónus fejlődése, az erősödő fényhatás, az egyre könnyedebb

eszközkezelés és biztosabb kompozíciós készség. De figyeljünk oda arra is, ami nem változott! Goya kezdettől fogva gyászos, melankolikus figurákat, erőszakos jelene-
teket, baleseteket, gyilkosságokat állít színre. Nem vitás, hogy sok jelenet (a *Szüret*, a *Virágárusok*, a *Gyermekjátékok*) mindenekelőtt kecses és szinte indokolatlan könnyedségével lep meg, a földszagú verizmust e kissé felület-
letes bájjal kombinálva. Fragonard-hoz hasonlóan (aki, mint később Goya, hintajeleneteket festett) ő is azt a pillanatot próbálja megragadni, amikor az élet egy pillanatra az öröm tetőpontjára hág – csak hogy Goyánál valahogy kisebb a sietség, lassabb a tempó. Ugyanakkor, akárcsak Fragonard képei előtt, olykor Goyánál sem hagy nyugodni a gondolat, hogy annak, ami az érzéki élet fényáradatában élénk tárul, van valami *fekete* hátoldala, visszája. A *Szent Izidor-napi népiünnepély* (1787) című képen Goya – bár hű marad önmagához – Fragonard, Hubert Robert és Guardi követője lesz: az összegyűlt tömeget szét-
szóródó színes foltok kavalkádjaként, a tónusok harsány zsvijával ábrázolja, ugyanakkor hatalmas, szabad teret látunk, melynek nyugalma ellentétet alkot az izgatott emberáradattal. Elbűvölő látvány, ahogy a folyó (a Manzanares) lágy hullámainak csillogására a napernyők és a ruhák selymes visszfénye felel. Ám az összeverődött tömegben nem az egyhangú öröm s nem is az egyöntetű lelkesedés uralkodik; férfiak és nők véletlenszerűen találkoznak egymással; s minden arra utal, hogy e véletlennek, mely itt épp napfényes arcát fedi fel előttünk, van egy másik, sötét arca is. A művész, aki később ellentétes pár-

nak festi meg a *Fiatalok*-at és az *Öregek*-et (musée de Lille), lelke mélyén már ekkor sejti, hogy a dolgok és az emberek elhasználódnak. A mindent átható bizonytalanság, fenyegető rendetlenség a festő más képeit juttatja eszünkbe, melyeken a Goya által megörökített ünnepeket a Káoszba való visszatérésnek érezzük... A festő a *Nép-ünnepély*-lyel teljes világot teremt, s mi tudjuk, hogy egy teljes világba a rossz és a szenvedés is beletartozik. A gobelinyári kartonok szüntelenül erre emlékeztetnek. Az oly harmonikusan megkomponált *Szembekötösdí* mintha egy kivégzés játékos változatát festené elénk; a térdelő nő, aki hátradől, hogy ne tudják megérinteni, mintha önazonossága elől menekülne. Ugyanilyen játékos formába rejtett kínzást állít színre *A bábu* című kép: míg a nevető fiatal lányok – üde boszorkányok – karjukkal koszorút formálnak, a magasba feldobott bábu a reménytelenség képét kelti. A műember kicsavarodott testtartása, tehetlensége, fájdalmas mozdulatlansága az anyag különös életét, komikus és rémisztő hatását tárja elénk. A frivol jelenetben van valami titkos rémület, melyet a tárgysorsának teljes mértékben kiszolgáltatott teremtmény életszerűsége kelt bennünk. Az *árnyékot* látjuk itt viszont, a szó legmélyebb értelmében, az árnyékot, melyet a neoklasszicista művészet uralni vagy elűzni szeretett volna (folytonosan arra törekedve, hogy a tiszta forma erejével elkerülje az anyag sötét sorsszerűségét). Goyát valószínűleg ugyanígy szorongással tölti el az anyag sötétsége, de ő nem elfojtani akarja, hanem szembeszállni vele. 1789-ben még nyilván nem sejtethő, hogy e szembeszállás később



GOYA: Osuna herceg és családja

milyen messzire vezet: a festő ekkoriban még csak a színek szerelmese, aki Davidhoz hasonlóan képes volt megfékezni ösztönei viharos lendületét. 1792–1793-as betegsége (melynek következtében elveszíti hallását) és a kor nagy politikai megrázkódtatása együttesen kellett ahhoz, hogy Goya képein és metszetein nyíltan megjelenjen az a nyugtalanító elem, mely korábban csak művei rejtett aurájában volt megragadható. Ami a gobelingyári kartonokon csak mint megfoghatatlan atmoszféra volt jelen, most szörnyek tömegévé változik, mintha a sötétség elve hirtelen anyagga sűrűsödött és életre kelt volna.

Mintha a tudattalan venné át a hatalmat. A néző első látásra azt gondolhatná, hogy a mélységesen kétségbeesett festő lelkén keserű és groteszk álom lett úrrá. E magyarázat azonban anakronisztikus volna, hiszen egy olyan értelmezést erőltetnénk Goyára, mely a romantikus hagyományból és annak szürrealista leágazásából maradt ránk. Goya legmeglepőbb művei nem kizárólag az álom törvényeinek engedelmeskednek. Egy olyan kettős alapelvből kiindulva kell értelmeznünk őket, mely a „felvilágosodás” szelleméből fakad: egyszerre jelenik meg bennük a sötétség, vagyis a babona, a zsarnokság, a család elleni harc – és a kezdetekhez való visszatérés. Olyan kettős alapelv ez, mely – mint látni fogjuk – igen összetett képződményhez vezet.

A liberális eszmék elkötelezettjeként, a felvilágosodás filozófusainak barátjaként vállalkozik arra, hogy leleplezze a rosszat, az ostobaságot, a változhatatlannak látszó spanyol *ancien régime* kiszolgáltatónak bornírt makacsságát; az

ész embereként fedi fel a groteszk teremtményeket, melyek akkor bújnak elő, amikor az ész álomba merül. Az éjjeli lárvák szatíráját alkotja meg, s míg Füssl szándékosan kerül mindent, ami torz és a taszító, Goya nem riad vissza a lehető legszélsőségesebb szarkazmustól. Olyan vehemenciával teszi nevetségessé az éjszaka teremtményeit, melynek dühödt indulata hordoz magában valamit az éjszaka sötétjéből. A forradalom szoláris mítosza szívesen hitte, hogy a sötétség erőtlenség: elég, ha megjelenik az Ész az akarattal karöltve, és a sötétség máris eloszlik. E mítosz – mint láttuk – csalóka ábránd volt csupán; Franciaország a forradalom legerőteljesebb pillanatait egy olyan szimbólumrendszerben élte át, melyben az elvek fénye elmosódott, majd végképp elveszett az anyagi világ homályában. Goya, aki távolabb volt a forradalom fényforrásától, könnyebben tudta megrajzolni a fényt mindenáron elutasító ember torz arcvonásait. Dühödten leplezi le az ellenállót, abban a reményben, hogy a nézőből előcsalt nevetéssel megsemmisíti. Csak-hogy a szatíra ez esetben életet ad annak, amit lerombolni szeretne, ijesztő szilárdságot kölcsönöz neki. Nevetésünk mit sem ér: hamar a torkunkra forr, s ott állunk különös, szorongató érzéssel a gyomrunkban, mintha elkerülhetetlen veszélyek leselkednének ránk. Hamarosan elérkezik a pillanat, amikor a *Szembekötödsdi* rejtett árnyai-ból a *A Süket háza* (1820) vak énekeseinek rémisztő sötétje lesz. Goya ironiája nem tudja feledtetni, amit létrehozott. A sötétség érdes, tömör formát öltött, melyet már nem lehet visszaüzni a semmibe. Az észnek azzal kell

szembenéznie, ami gyökeresen *más*, mint ő maga: tudja, milyen bensőséges szálak fűzik e szörnyekhez, mert az ő akaratóból, pontosabban az ő akaratának elutasításából jöttek létre. A tagadás anarchikus hatalmát képviselik, mely nem nyilvánult volna meg, ha a nappal rendje nem akart volna törvényerőre emelkedni. E találkozás súlyos következményekkel jár, mert az ész ellenségében felismeri saját *kifordított* valóját, azt a *másik ént*, amely nélkül nem lehetne ő a fény, s megbabonázza a különbség, melytől ezentúl nem szabadulhat. Goya nem hisz a démonokban, ám amikor azok ördögi tébolyát ábrázolja, akik továbbra sem hagynak fel a boszorkányság üzelmeivel, olyan sötét és makacs ostobaságot csal elő rejtekéből, mely hamarosan az ördögi kegyetlenség képében jelenik meg. S megint szükség lesz ördögűzésre, mely ezentúl a művészet feladata: az embléma vagy a kevésbé elvont leírás segítségével meg kell nevezni, fel kell vázolni a gonoszság, az erőszak, a halálos téboly alakjainak megszámlálhatatlan sokaságát.

Goya – mint mondtuk – elutasítja az antikvitás felé tett kitérőt, melyet szinte valamennyi kortársa nélkülözhetetlennek tartott a szépség eléréséhez. Nem arról van szó, hogy nála ne érezhetnénk ugyanígy a kezdethez való visszatérés vágyát: de szinte az egyedüli volt, aki a kezdethez való viszonyt egy ösztönös *erő* felhasználásában látta – és nem az emlékezetében őrzött klasszikus műveltséganyagra támaszkodva akart visszatérni az időben egy kivételes *helyhez* (Árkádia) vagy a változhatatlan *formához*. Goya számára (akárcsak Diderot és valamivel később a roman-



GOYA: *A bábu*

tikusok számára) a kezdet nem eszményi elv, hanem élet-energia. Ezt kutatja a bikák tekintetében, a *Mayák* hajában, a népfelkelésben, a világ színeiben. Ha a jelképek nyelvén szeretném kifejezni magam, azt mondanám, hogy másoknak (a római „antikváriusoknak”) hagyja az állati formát öltött görög istent, az Európát elrabló mitológiai fehér bikát; ő a fekete állatot festi, amelyet a falu főterén ölnek le. Látjuk tehát, hogy sötét kezdetről van szó, melyet halálos veszély fenyeget. Az élet mellett mindig ott a halál. Goya csendéletein így aztán halálos csend uralkodik, hiányzik belőlük a lüktetés, az „éltető fluidum”.

A sötétség leleplezése bestiális teremtmények sokaságát csalja elő. A festő a kezdethez való visszatéréssel az élet mélységesen mély forrásait kutatja. Íme, itt az a találkozási pont, ahol Goyánál valami különös keveredés folytán az élet színei a rossz árnyaival mosódnak össze. Ezek után miért volna meglepő, hogy az ész által elítélt alakok féktelen életerőtől duzzadnak? Hogy a kezdet képeit csúfondáros rettenet járja át? Így tűnik elő a semmiből a gyermekeit felfaló kezdet – *Saturnus* – rémisztő és groteszk képe. Mintha a sötétség és a kezdet egyetlen hatalmas katasztrófában olvadna össze. Goya azonban itt is a „felvilágosodás” sorsának hű tanúja marad: lefesti, hogyan fordult ki az eszme önmagából, úgy, ahogy azt Spanyolország 1808-ban megélte. A forradalmi Franciaország, az elvek fényét tápláló forrás, melyről a festő azt remélte, békésen szétterjed majd a világban, hirtelen erőszakos hadsereg képét ölti magára, s amerre csak jár, értel-

metlenül legyilkolt áldozatokat, megerőszakolt nőket hagy maga után. Egy gonosz fordulat a fényt a sötétséggel váltotta fel. A remény megcsalatott; a történelem, mely látszólag a szabadság felé menetelt, megfélemedezik valódi céljáról, és a téboly képét vetíti elénk. Nemcsak azt látjuk tehát, amit a neoklasszicista művészet kapcsán az árnyék visszatérésének nevezünk: igazi átalakulás szemtanúi vagyunk, mely a sötétség forrásává változtatja azt, ami eleinte fényforrásnak látszott. Goyánál szinte már halljuk a kiáltást, mely Gérard de Nerval *Auréliá*-jának egy patetikus pillanatában hangzik el: „A Világ belesüllyedt az Éjszakába!”* Itt továbbra is Goya kései életművét faggatom, mert annak végkifejletét tárja elénk, ami 1789-ben kockán forgott. A végpontot az 1808. május 3-i kivégzést megörökítő képen láthatjuk: a kivégzőosztag katonáinak ritmikus sorba rendezett, fegyelmezett csoportja egy tébolyult racionalitást állít színre; a szabályszerűség, a rend (mely eredetileg az elvek győzelmét jelentette volna) csak azért van ott, hogy az erőszak gyakorlását irányítsa. A féloldalról láttatott jelenetben Goya nem mutatja szemből a francia huszárok arcát: csak profiljuk rajzolódik ki, a lábuknál elhelyezett gyászos lámpás ellenfényében: csak felszerelésüket látjuk, a puskákat, csákókat, bivalybőr szíjakat, katonaköpenyeket, kardokat. A kép előterében állnak, ám minden szempontból a jelenet háttérét uraló sötét égbolthoz tartoznak, melybe

* Gérard de Nerval: *Aurélia*. Budapest, Orpheusz Könyvek, 2001, 139. o. Viola József fordítása.

mintegy bele is olvadnak. A fény ezzel szemben az áldozatok csoportjához tartozik, szegődik, különösen ahhoz az egyszerű népet jelképező férfialakhoz, akit az eldőrdülő sortűz mindjárt a földre terít: Goya e minden szépséget nélkülöző arcnak képes volt olyan egyszerű kifejezést kölcsönözni, mely túl van a bátorságon és a retteneten; a széttárt karú spanyol testtartása a keresztre feszítést idézi, átlukasztott keze, közönséges vonásai váratlanul az örök zsidót, az ember által megsértett, megalázott Embert állítják elénk. Bár a fény logikus módon a lámpásból árad, a néző úgy látja, mintha forrása a halálraítélt fehér inge volna. A kivégzőosztag gépies akaratával szemben az erőtlen akarat, a hiábavaló mozdulat, a teljes kiszolgáltatottság tragédiáját látjuk. Goya azonban érezteti velünk, hogy ezt az erőtlen akaratot, mely képtelen elkerülni a halált, a halál nem érheti el, nem semmisítheti meg. A festő megörökíti. Nem úgy, nem ünnepélyes ajánlással, ahogy David örökíti meg Marat-t, a forradalom nagy emberét. Itt egy ismeretlen emberről van szó, akinek neve és személyazonossága *homályba* vész. Goya így a legalapvetőbb értékre hívja fel figyelmünket, a szabadságra, mely a legegyszerűbb embert is megilleti. Sehol nem jelenik meg ennél világosabban a fenséges azon jellegzetessége, melyet Kant 1790-ben, *Az ítélőerő kritikája*-ban ír le: az ember olyan szellemi dimenziót fedez fel magában, mellyel meghaladja az őt elnyomó erőket: a természeti csapásokat vagy a történelem erőszakát. A villám és a vihar, ugyanúgy, mint a puskagolyó és a nyaktiló, érzéki létünk megsemmisítésével fenyeget, ám azt a bizo-

nyosságot is felkelti bennünk, hogy túlléphetünk saját korlátainkon. A XVIII. század végén a tájképfestők egy része megpróbálta feléleszteni bennünk a fenséges e sajátos érzését, de mivel általában nem tudtak szakítani a „hősi tájkép” konvencióival és a műtermi komponálással, akaratlanul is megnemesítették és anyagtalanná tették a villámot vagy a vihart, mellyel a néző borzongását szertették volna kiváltani. Csak azok a festők – csak Goya (és nemritkán David) – tudták élénk idézni az „erkölcsi szabadság” láthatatlan jelenlétét, akik képesek voltak az anyagi világot eredeti vadságában ábrázolni, gazdag színeinek kavalkádjával, egymásba mosódó fényeivel és árnyaival. Mert a legnagyobb szabadság – a formák feltalálásában s a lélek mélyén egyaránt – csak azoknak a művészeknek adatott meg, akik elfogadták az anyag és a történelem sorsszerűségét, s akik méltó módon tudtak válaszolni ezek kihívására.

Fények és hatalom A varázsfuvola-ban

A *varázsfuvola*-ról már nagyon sok elemzés született.¹ Goethe azt mondta róla, hogy számtalan olvasata lehet, egyszerű örömet szerezhet a tömegeknek, és titkos kincseket tárhat fel a beavatottak előtt... Schikaneder librettója tényleg elég mozgalmas ahhoz, hogy magával ragadja a naiv hallgatóságot, ugyanakkor olyan összetett allegóriát hordoz magában, mely jelentős mértékben (bár nem minden tekintetben) megvilágítható a szabadkőművestanok és -ritusok rendszerével (a rejtélyből valami mégis megmarad); a szó szerinti és allegorikus jelentésen túl Mozart zenéje az operát a titok és a jelentés újabb dimenziójával gazdagítja, mely folytonosan kibújik az értelmezés keretéből, ugyanakkor újabb és újabb elemzésekre késztet.

¹ Az előadás a genfi „Rencontres internationales” („Nemzetközi találkozások”) című rendezvényen hangzott el, 1977. október 4-én. A *varázsfuvola*-ról lásd Siegfried Morenz: *Die Zauberflöte*, Münster-Köln, 1952; J. és B. Massin: *Mozart*. Párizs, 1959; A. Rosenberg: *Die Zauberflöte*. München, 1964; J. Chailley: *La Flûte enchantée, opéra maçonnique*. Párizs, 1968.

Nyilvánvaló, hogy az emberpár mítosza áll a közép-pontban: a beavatás lépcsői egyszerre jelentik a tudás és a legmagasabb rendű szerelem felé vezető utat. A próbatételek sora egyfelől a tudás megszerzésének ára, másfelől az akadály, melyet le kell győzni ahhoz, hogy a szerelem lehető legvidámabb fényével ragyoghasson. Nagyon régi téma ez, mely meglepő megújulásokra képes: tudjuk, hogy Hofmannsthal és Richard Strauss *Árnyék nélküli asszony-a* (1919) ugyanennek a mítosznak az újraértelmezése, s hogy ez az opera tudatosan kapcsolódik a *Varázsfuvola*-hoz, azzal a folytatással együtt, mely-lyel Goethe szerette volna kiegészíteni a darabot.

E mellett az elsődleges jelentés mellett azonban, mely szoros összefüggést tételez fel *boldogság* és *tudás* között, érdemes egy másik olvasatra is odafigyelnünk, mely új kérdést vet fel, s mely a *hatalommal* kapcsolatos jelentést emeli ki. Vitathatatlanul olyan kérdés ez, melyre saját korunk politikai problémái irányítják a figyelmet. Ugyanakkor joggal merül fel, nem az értelmező erőlteti-e kívül-ről a darabra. A jelen kérdése nem anakronizmus. Schikaneder és Mozart *Singspiel*-je a francia forradalom korában született: képletesen a hatalommal, illetve a hatalom megalapozásával foglalkozik, és meg is oldja a problémát. Elég, ha figyelmesen hallgatjuk: a *hatalom* szó minduntalan előkerül, szoros összefüggésben azokkal a kifejezésekkel, melyek a szerelemre, a boldogságra, a tudásra vonatkoznak.

A hatalom kérdésének felvetésében nincs semmi önkényes. Egyáltalán nem kell erőszakot tennünk az értel-

mezésen. A librettó folyton a hatalomról *beszél*. A *Macht* szó gyakran elhangzik, hol állító, hol tagadó *formában*. Első jelenet: a kígyó elől menekülő Tamino elájul, *fällt in Ohnmacht*. Három lefátyolozott hölgy menti meg, az Éj királynőjének küldöttei. Ezüstitáncukkal megölik a szörnyet, és így kiáltanak: *Stirb, Ungeheuer, durch unsre Macht*. „Pusztulj, szörnyeteg! A mi *hatalmunk* által.” Ez a kezdet. Ám ugyanez a hatalom a darab végén beismeri, hogy legyőzött, s megint a *Macht* szót halljuk:

*Zerschmettert, zernichtet ist unsre Macht,
Wir alle gestürzt in ewige Nacht.*

Hatalmunk megtört, semmivé lett,
S mind lezuhanunk a végtelen Éjbe.*

A műben tehát azt látjuk, hogy a hatalom gazdát cserél. Azt, amelyik eleinte oly oltalmazó szerepben tűnt fel, felváltja egy erősebb és jobb hatalom, mely az általános boldogság eljövételt jelzi.

★

* W. A. Mozart: *A varázsfuvola*. Budapest, Hungaroton, 1964, 28. o. Uhrman György nyersfordítása. Az eredeti librettóból készült legismertebb magyar változat Harsányi Zsolt korábbi fordítása. (Ezt a továbbiakban a következő kiadásból idézzük: W. A. Mozart: *A varázsfuvola*. Budapest, Flave Kiadó, 2002.) Mivel ez a fordítás helyenként jelentősen eltér a német eredetitol, az idézeteket szükség esetén Uhrman György nyersfordításában közöljük. [A ford.]

Az alapvető konfliktus, az egyedüli konfliktus az Éj királynőjét állítja szembe Sarastróval, a Bölcsesség és a szoláris elv főpapjával. Minden más e konfliktus függvénye: először is a Tamino–Pamina páros boldogsága; másodsorban Papageno sorsa, aki türelmetlenül várja, hogy társra leljen. Más-más valóságszinten tehát három emberpár fejlődését követhetjük nyomon – útjukon az Éj királynőjének vagy Sarastrónak alárendelt szolgák, természetfeletti lények vagy papok segítik vagy akadályozzák őket: a három hölgy, a három fiú, a rabszolgák, a papok, az örök, a vértések, az öreg pap,* illetve a leghangsúlyosabb mellékszereplő, a lázadó szolga, Pamina börtönőre és hóhéra: a mór Monostatos („aki egyedül van”), aki az álnokságot s azokat a sötét vágyakat testesíti meg, melyeket a rábízott hatalom ébreszt az emberben.

Most egy mesterkélt fogáshoz folyamodom. Egymás után mindhárom pár szempontjából megvizsgálom a hatalom kérdését. Lentről fölfelé haladok, a legalacsonyabb szintről fokozatosan jutok el a legmagasabb felé, az állati létmódhoz közeli pusztá ösztön szintjéről a legmagasabb rendű bölcsességhez érve.

Kezdjük tehát Papagenóval – azzal a szereppel, melyet a librettó szerzője, Schikaneder saját magának szánt. Az ösztönös életenergiát képviseli, ugyanakkor korlátolt figura: azt az embert jelképezi, akiből nem lesz beavatott. Papagenónak köszönhető azonban, hogy a felhőtlen bolon-

* A német *Der Sprecher* megfelelője Harsányi Zsolt fordításában. [A ford.]

dozás könnyedséget visz a komoly allegória menetébe; neki köszönhető, hogy a patetikus pillanatokat derűs jelenetek váltják fel. Goethének tetszetek e gyors hangulatváltások, maga is erre a hatásra törekedett abban a vázlatban, melyet *A varázsfuvola* folytatásának szánt. Az ösztönös életöröm és a világegyetem rejtélyei között igen tekintélyes a távolság, s a kettő közti váltás elég hirtelenszerű. A néző azonban, aki a szorongástól eljut a nevetésig, az elmélyült gondolatoktól a könnyed tréfáig, az emberi érzelmek teljes skáláját végigjárja. Teljes egészében felfedezi önmagát.

Papageno, a madarász, aki fecseg, mint a szarka, még akkor is, ha szájára lakatot tesznek, madárnevet hord, a természet embere (*Naturmensch*); képtelen eltitkolni gyávaságát, falánkságát, nők iránti áhítozását, azonnal felfedi személyisége *jelentését*. Minden szempontból a pillanat szülte vágy, az ösztön embere, jámbor és együgyű, nem sokat gondolkodik. Szeretné, *ha ő volna* az, aki a kígyót legyőzte, szeretne olyan *hatalmat* birtokolni, mellyel nem rendelkezik. Hiába ácsingózik a pusztán fizikai hatalomra.

Beszélhetünk-e az ő esetében hatalomról? Itt talán pontosítanunk kellene, mit értünk az adott kifejezésen. A *hatalom* szót tartsuk fenn a *tényleges tekintély* számára, *mely kikényszerít egy adott rendet*. A hatalom, békésen vagy erőszakkal, joggal vagy jogtalanul, *alávetettséget* teremt. Ezzel szemben nevezzük *erőnek* vagy *képességnek* azt az egyszerű adottságot, hogy az ember saját belső energiái szerint képes megnyilvánulni: ez az erő, e képesség korlátozódhat pusztán önmagára, anélkül hogy másokat

alávetettségre próbálna kényszeríteni. Kétségtelen, hogy az ember, aki érzi erejét, mindig kísértést érez arra, hogy ezt a hatalom forrásává változtassa – egy akaratának engedelmeskedő *világot* teremtvé.

Papageno ténylegesen csak a hátán hordott madárkalitka felett uralkodik. Hatalma tehát komolytalan, ugyanakkor egyszerre ártatlan és kegyetlen: az állatok bebörtönzőjének *hatalma* ez. Mégis van benne valami ellenállhatatlan erő, az egyszerű élet ereje, keresetlen örömeivel, hamar múló kétségbeesésével, kicsattanó egészségével. (Mozart halálos ágyán azt kérte, hogy Papageno áriáit énekeljék neki, mert az élet melegsége sugárzik belőlük.) A kiterjedt hatalom e hiánya, e spontán erő egyszerű fogalommal írható le: a *közvetlenséggel*. A XVIII. századi művek gyakran ábrázolják ezt a fajta közvetlenséget: ezt képviseli a jó vadember vagy Arlequin (és hasonszórú társai, mint Kasperl). Papageno, a papagájember egyesíti magában a jó vadembert és Kasperlt, ezenkívül (ha Chailley nyomán az alkímiai kódot alkalmazzuk *A varázsfuvola* szereplőire) szoros kapcsolatban áll a négy elem egyikével – a Levegővel. A szereplők e csoportját szoros szálak fűzik az állatvilághoz, egyrészt saját ösztöneik révén, másrészt azért, mert gyakran megfordulnak az állatok között. Itt a *közvetlenséget* kell hangsúlyoznunk, mert a műben ez az elem ellentétet alkot a Taminóra és Paminára kényszerített beavatás *közvetett* jellegével.

Papageno csak egy behatárolt teret ismer a világból: soha nem látott más vidéket, mint a maga szűkös völgyét. Egy *szalmakunyhóval* beéri, és napról napra él: egyetlen

munkája a *madarászás*, a létfenntartásnak ez az ősi módja, miközben mások képesek templomokat építeni; mindennapi betevőjét az Éj királynő hölgyeivel folytatott *csere*, e kezdetleges kereskedelmi tevékenység biztosítja. S ami a legfontosabb, Papageno csak a vágy azonnali beteljesülését ismeri. Nincsenek hosszú távú tervei. Következésképpen, amikor ott az öröm lehetősége, nem érzi szükségesnek, hogy későbbre halassza az élvezetet, elfojtsa ennek gondolatát vagy távolabbra tekintsen. Rousseau pontosan így írta le a természet emberének ostobaságát és boldogságát. Csakhogy, bár Papageno nevelhetetlen, van benne valami elementáris erotikus *erő*, mely egy alacsonyabb szinten magában rejtja a boldogság ígéretét. A kis Papagenók és Papagenák sokasága, melyet férj s feleség ígérnek egymásnak, s melyet Mozart zenéje annyi ironiával fejez ki, az életadó termékenységről, az állati egészségről tanúskodik. Papageno, aki nem ér fel a szellemi élethez, azt az energiát jelképezi, amelyre a szellemi élet támaszkodhat és szükségképpen támaszkodik. Ugyanúgy, ahogy Leporellóban Don Giovanni mását, árnyát ismerhettük fel, mai modern pszichológiai terminusainkkal élve Papagenóban is könnyen felfedezhetjük Tamino árnyékát vagy ösztön-énjét: részleges, igen kezdetleges azonosság ez, de minden más erre épülhet – erőfeszítés, munka, az akadályok leküzdése árán.

Egy utolsó megjegyzés Papagenóról, hogy rámutassunk, milyen szoros szálakkal kötődik a színházi buffó hagyományos típusához. A buffó, bár közvetlenül nem érinti a cselekmény, közbelépésével akadályozza vagy

segíti annak menetét: hebehurgya lépései időnként mintegy a Gondviselés jelét viselik magukon; a buffó, anélkül hogy tudna róla, a megváltó vagy megmentő szerepét tölti be. Ez nagyon is jellemző Papagenóra. A madarász mint Tamino küldötte, felderítő és hírnök két esetben is épp jókor érkezik, hogy *megmentse* Paminát a sötét és erőszakos Monostatos kegyetlenkedésétől. Ráadásul Papageno fedi fel Paminának Tamino szerelmét, még mielőtt az ifjú megjelent volna. Papageno szavai ugyanazt a funkciót töltik be a hősnő esetében, mint amit Pamina arcképe töltött be Tamino esetében: megelőlegezi a szerelem tárgyát, s ugyanakkor érezteti a hiányát. Bár Papagenónak nincs közvetlen hatalma, ártatlansága, vídamsága – melyet a furulya és a *glockenspiel* kísér – közvetett hatalommá válik: Papageno öntudatlanul előrelendíti a sors kerekét.

★

Lépjünk egy fokkal feljebb! Beszéljünk arról a szintről, amelyen a Tamino–Pamina páros helyezkedik el! Az ő kalandjuk a hatalomhoz való felemelkedés körülményeit példázza.

Tamino egy fejedelem fia. A mű elején egy szörny elől menekül. Halálos veszély fenyegeti, segítségért kiált.

Elájul.² S ebből az ideiglenes megsemmisülésből úgy tér vissza az életbe, hogy nem tudja, hol van, sem azt,

² Chailley szerint (i. m. 135. o.), az ájulás azt jelenti, hogy a hős meghal önmaga számára, ezután következhetnek a beavatás próbatételei.

hogyan ki mentette meg. Gyenge és függő helyzetben van – a tévedés, az illúzió, a hiszékenységek bugyraiban. A hatalom egy olyan út végén található, mely a sötétségben veszi kezdetét.

Tamino nem királyfiaként, hanem emberként szenved el a beavatással járó megpróbáltatásokat. Az *egyenlőség* témája igen hangsúlyosan jelenik meg a librettóban. Sarastro ugyanakkor hírül adja Taminónak, hogy – amennyiben legyőzi az akadályokat – a jövőben bölcs fejedelmeként fog uralkodni: „*als ein weiser Prinz zu regieren*”. Az emberlét teljességének elsajátításához ugyanaz az út vezet, mint a lehető legjobb hatalom, a teljesen törvényes hatalom gyakorlásához. Egyes rendezők – Bergmanra gondolok – a hatalom megragadását, a hatalomhoz való jogos felemelkedést egyenesen a darab zárlatává emelik. Sarastro alakjának háttérbe szorításával rendkívül erőteljes lesz a kontraszt Tamino kezdeti tehetetlensége és a darab végén látható teljhatalma között. A hatalomhoz vezető út ráadásul párhuzamos a pár szerelmének kiteljesedésével: szellemi érettségük tetőpontjára érve legyőzik az árnyékokot, a csendet, a félreértést. A lehető legmagasabb rendű szerelmi egyesülés így egybeesik a tudás és a hatalom megszerzésével. Minden kíváncsi boldogság egyetlen fénylő tömbbe sűrűsödik össze – mely a kamaszkor összes vágyálmát magába olvasztja.

Tudjuk, hogy Tamino próbatételeinek sora mennyire hasonlít a szabadkőműves-rituálé menetéhez. Most nem térek ki e labirintusban megtett út egymást követő lépcsőfokaira. Mai mondanivalóm szempontjából az egymást

követő lépcsőfokok szimbolikus jelentése kevésbé fontos, mint maga az elv, melyre a próbatételek sora épül – vagyis az az út, melynek során a hős kénytelen olyan lelkierőt kifejleszteni magában, amelyről nem is tudott, s amelynek ezentúl birtokában van.

A szabadkőműves-vallás, mely egy új világkorszakot szeretne előkészíteni, egyidejűleg a legősibb igazságok megismerésére törekszik. Próbatételeinek rituáléját az ókori misztériumokból meríti, bizonyos esetekben pedig a középkor lovagi hagyományaihoz nyúl vissza. A felvilágosodás gondolkodói szinte teljes egészében felhasználták az igazság vagy a szentség felé tartó utazás e szimbolikáját, ők a tudat hangjának fokozatos megismerését látták benne, azt a türelmes utat, amelynek során az állatias, kiszolgáltatott, kóbor nem-ész rendíthetetlen, hatalmában biztos Ésszé változik. A „nevelődési” vagy „fejlődési regény” elbeszélő formában tárja eléinkre azt, amit *A varázsfuvola* ünnepélyes és bájos líraisággal mesél el. Terraszon abbé *Sethos* című regénye, melyből *A varázsfuvola* librettója sokat merít, ugyanerre a sémára épül; a szerző az „újak” elkötelezett híveként pedagógiai mondanivalóját az ókori Egyiptom fiktív keretébe ágyazza, és racionalista meggyőződését Ízisz és Ozirisz templomának falai között fogalmazza meg: az ősi mítosz és az új filozófia különös kompromisszuma ez. Rousseau *Emil*-je, Goethe *Wilhelm Meister*-e a kortárs világban vázolja fel a szabadságuk birtokába lépő ifjak fejlődési útját. S a korban sokan hitték, hogy az egész emberiségre ki lehet terjeszteni egy ilyesfajta oktatást, mely a homályos tudatot

akarataiban és azonosságában biztos ésszé formálja. Az emberi fejlődés mítosza, mely épp ekkor jön létre, a közösségi sorsra vonatkoztatja a szabadság ígéretét, melyet a fejlődési regény az egyén sorsára korlátozott. A próbatételek során az a göröngyös út a megfelelője, melyen a történelem halad a teljesség felé, békét teremtve mindazok között, akiket a tudatlanság elválasztott egymástól. Olvassák csak újra *A varázsfuvola* librettóját, a Taminónak és Paminának tett ígéret kétszer is elhangzik, ugyanazok a fordulatok ismétlődnek. A rájuk váró boldogság az egész földön uralkodni fog – új aranykor jön el; az első felvonás végén a papok így énekelnek:

*Ha erény és igazság
A nagyok útját dicsőséggel borítja be,
A föld mennyei birodalomná válik,
S a halandók az istenekhez hasonlónak.³*

S a két utolsó sort a három fiú rendkívül fontos pillanatban ismétli el (II. felvonás, 26. jelenet), a hamarosan felragyogó napot, a babona eltűnését, az „áldott béke” (*holde Ruhe*) visszatérését hirdetve. „A Föld hamarosan mennyei birodalomná válik.” Szerintem ezt a mondatot eszkatologikus ígéretként kell értelmeznünk, s így tökéletes összhangban van a hajnal és a győzedelmes nap mítoszával, mely a forradalom első éveit jellemezte. (Joggal állapították meg, hogy a XVIII. századi szabadkőműves-

mozgalom, mely kizárólag erkölcsi és nem politikai célokat tűzött maga elé, mégiscsak alapjaiban bírálta az államszervezetet, s éppen azért volt komoly politikai hatása, mert szándékosan elhatárolta magát a politikától: Reinhart Koselleck történész szerint olyan ez, mintha biankó csekket állítottak volna ki a jövőre, politikai útravaló nélkül⁴.)

A *Singspiel* dicsőséges zárlatában felmérjük, mekkora utat tettünk meg a kezdeti zűrzavar óta. A bejárt út feltárja, milyen szerepet tölt be a szerelem az önazonosság formálódásában. Hiszen Tamino eredetileg azért indult útnak, mert megpillantotta Pamina arcképét, melyet az Éj királynője juttatott el hozzá, és felébredt benne a szerelmi vágy. Tamino kész minden akadállyal szembeszállni, hogy eljuthasson ahhoz, akinek képmása meghódította. Egyetlen célja van: kiszabadítani a lányt Sarastro fogságából, akit az Éj királynője zsarnoknak mond. A kezdeti erő, mely Taminót a kalandok felé sodorja, ösztönös természetű. Schikaneder kétszer-háromszor is használja a *Trieb* (vágy, késztetés, ösztön) szót, s tudjuk, hogy Freud később mit ért e kifejezésen. De nem számít erőltetett értelmezésnek, ha *A varázsfuvola*-ra egy másik freudi terminust is alkalmazunk, és azt mondjuk, hogy Tamino egész beavatása e kezdeti vágy *szublimálása*. Az út során a cél megváltozik, a hős magasabbra tör, ám nem mond le vágya eredeti tárgyáról, mely a pszichonaltikusok szó-

⁴ Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise*. Frankfurt, am Main, Suhakamp, 1973.

³ Wenn Tugend und Gerechtigkeit/Der Grossen Pflad mit Ruhm Bestreut, / Dann ist die Erd' ein Himmelreich / Und Sterbliche den Göttern gleich.

használatával élve „másodlagos jutalomná” válik: „A bölcsesség tanítása legyen a diadalom és Pamina a jutalmam!”⁵ A szeretett nő birtoklása tehát már nem közvetlen cél. Tamino beleegyezik, hogy e vágy csak később teljesüljön. Elfogadja, hogy a fenyegető halál és a kényszerű csend álljon közé és a szeretett lény közé. A távolság és a fájdalom árán kétszeres jelenléthez jut: a lemondás tehát (amit Papageno nem ismer) a jövő felé nyit utat. Az embernek a legszörnyebb frusztrációt kell magára kényszerítenie, hogy bizonyítsa saját belső erejét, és olyan hatalom birtokába jusson, mely messze túllép a vágyak közvetlen kielégülésének szűk körén. Tamino és Pamina szerelmének ettől kezdve van múltja és jövője: leküzdötte a reménytelenséget és a halált, többé már semmi nem fenyegeti.

Az átmeneti szakítás (melynek kényszerét Tamino tudatosan szenved el, a későbbi jutalom reményében) Pamina számára azonban érthetetlen katasztrófa. A hősnő pátoza abból fakad, hogy kíméletlenül üldözi a balsors, s egészen a dicsőséges végkifejletig olyan áldozat ő, akit csapás csapás után ér anélkül, hogy bármit is értene a történetekből. Elveszített egy szerető atyát – egy emlékezetében élő, titokzatos figurát; elrabolták anyjától, a *sternflammende Königin*-től (a csillagfényű királynőtől), akiről változatlanul azt hiszi, hogy szereti őt; egy ismeretlen nagyúr – Sarastro – tartja fogva, aki nem árulta el neki, hogy jó szándék vezeti; el kell szenvednie Monostatos kegyetlenkedéseit; Tamino, akiről azt hiszi, szereti őt,

⁵ II. felvonás, 3. jelenet. Harsányi Zsolt fordítása. I. m., 36. o.

hallgat, majd végső búcsút vesz tőle. Pamina megpróbál véget vetni életének; a három fiú az utolsó pillanatban lép közbe. A frusztráció az ő esetében tömény, folytonos, ismétlődő. Paminát a rémregény vagy a sade-i képzeletvilág díszletei veszik körül; egy nagyon sötét anya hófehér leányaként Füssli elgyötört, alvó nőalakjainak testvérhúga, azokkal a törékeny teremtésekkel rokon, akiket a XVIII. század végi regényekben kitalált vagy újra felfedezett rémisztő színhelyeken, gótikus várkastélyok pincéiben vagy az Inkvizíció tömlöceiben tartanak fogva. A fogság e pátoza külön operatípust teremtett – a szabadító operát (*Rettungsoper*), melynek egyik első példája Berton műve, a *Les Rigueurs du Cloître* (A zordon kolostor), az egyik utolsó pedig a *Fidelio*. Már a *Szöktetés a szerájból* Constance-a is megismerte a rabsorsot, és története arra készítetett, hogy elgondolkodjunk a hatalom túlkapásain...

A Paminát erő veszteségek sora ugyanakkor próbatétel is. Ez is a beavatáshoz vezető út; sőt, ez esetben az utazásnak kettős jelentése van, mert Pamina egyfelől anyja éjszakai és női világából Sarastro férfias és szoláris világába lép át, másfelől pedig átkel az éjszakán és a halálon, s így kiérdemli, hogy Taminóval együtt lépje át a szent küszöböt. Az átélt szenvedések a hatalom megszerzésének árát jelentik. Pamina az utolsó próbatétel során kézen fogja és vezeti Taminót. A próbatétel által megtisztult szerelem már nem az a kezdeti, ösztönös lendület, melyet meg kell haladni; épp ellenkezőleg, iránymutató erő, hatalom, mely tűzön-vízen átvezet. Pamina így énekel:

*Ich selbst führe dich
Die Liebe leitet mich.*⁶

Magam vezetlek,
S engem a szerelem vezet.*

De a szerelem nem az egyedüli vezető erő. E pillanatban a varázsfuvola védelmezi a párt, nyitja meg az utat. A *leiten* ige, melynek alanya a szerelem, *die Liebe* volt, megismétlődik, s ezúttal a fuvola lesz az alany; Pamina ezt énekli:

*Nun komm und spiel die Flöte an
Sie leite uns auf grauser Bahn.*⁷

Nos jöjj, és játssz a fuvalán!
Az vezet minket félelmetes utunkon.**

Aztán Taminóval együtt:

*Wir wandeln durch des Tones Macht
Froh durch des Todes düstre Nacht!*⁸

⁶ II. felvonás, 28. jelenet.

* Uhrman György nyersfordítása.

⁷ Uo.

** Uhrman György nyersfordítása.

⁸ Uo.

A zene hatalma révén örvendő vágunk át
A halál sötét éjszakáján.*

Pamina egyébként ekkor meséli el, honnan származik a fuvola, melyet az Éj királynője bízott Taminóra. „Atyám faragta ki egy varázslatos órán / Az ezeréves tölgyfa legmélyéből.”⁹ A kortárs pszichológia szellemében hajlancunk rá, hogy a varázsfuvalóban az ősapa emblémáját lássuk, aki támogatja és védelmezi az új párt: a megszerzett erő olyan ősi múltba tekint vissza, mely csak a jó szándékot ismeri. A jelkép e pszichoanalitikus olvasata azonban a lényegét hagyná figyelmen kívül, ha megelégednénk arról az értelmezésről, mely Mozart kortársai számára a leginkább szembe- (vagy fülbe-) ötlő volt: a fuvola a harmóniát jelenti; nem pusztán az emberpár harmóniáját, hanem ennél is alapvetőbb módon *a világ harmóniáját*. A harmónia az elemi rendező elv, vagyis a legfőbb *hatalom*. A káoszából a harmónia teremthet rendet. Jean-Philippe Rameau elméleti írásaiban nem győzte hangsúlyozni, hogy a hangzó test rezgése által előidézett „harmonikus generálás törvénye” a világegyetem alapvető *titka*, ebből származnak a mértani, optikai, erkölcsi arányok. A szabadkőművesek e gondolatot általános érvényre emelik. A mágneses energia kutatója, Mesmer kiterjeszti az orvostudományra. Az animális mágnesesség szerinte olyan egyetemes fluidum, mely ritmikusan átjár-

* Uhrman György nyersfordítása.

⁹ Uo.

ja a világegyetemet és az emberi szervezetet. A magnetikus kezelés arra törekszik, hogy visszaállítsa az emberi test és a világ között megbomlott egyensúlyt. A meggyőződéses Mesmer-követők egy része számára az egyes ember egészsége elképzelhetetlen a társadalom egészének harmóniája nélkül. (Emlékeztetnünk kell-e arra, hogy Mozart ismerte Mesmert? Hogy a *Bastien és Bastienne* Mesmer megrendelésére született? Hogy a *mesmeri mágnesvas* a *Costi fan tutte* egyik komikus kelléke, mellyel Despina meggyógyítja a mérgezési tüneteket színlelő albánokat? Komolyra fordítva a szót, mondanunk kell-e, hogy az a mágikus hatás, melyet az I. felvonás 15. jelenetének végén Tamino fuvolája gyakorol az állatokra, Orpheusz mítoszáat idézi?...) A fuvola és a zene hatalma csak az utolsó próbatétel során nyilvánul meg, mely valamennyi közül a legnehezebb. Amennyiben tehát a harmónia a világegyetem törvényét és az erkölcsi szabályt jelenti, a hangszer, melyen Tamino játszik, több, mint rendelkezésére álló eszköz. A fuvola maga a *hatalom* – gyengéd, erőszaktól mentes hatalom –, melynek Tamino egyszerű végrehajtója, s melyet irányadóként követ. A végső próbatétel nem egyszerűen a szerelem győzelmét *mutatja be*, hanem a zene és a zenész győzelmét is.

★

Igencsak zavarban lennék, ha valamiféle következetes filozófiai gondolatmenethez kellene tartanom magam. Az előbb azt mondtam, hogy a legfelsőbb hatalom, az

ellenállhatatlan és győzedelmes hatalom a harmónia hatalma, melyet a fuvola jelképez; ez esetben tehát olyan *személytelen* hatalomról van szó, melyet egy adott ember szolgál – de a hatalom világosan elválík attól, aki szolgálja. Előzőleg viszont azt mondtam, hogy a lelkierő, az erő, mely ellenáll az azonnali vágnak, az erő, mely a halál fenyegetését vállalja és magába vetíti – hatalommá változik, vagyis képessé teszi az embert arra, hogy rendet kényszerítsen másokra, miután mindenekelőtt magára kényszerítette azt; ez esetben pedig a hatalom egy *személyhez* kötődik, az „erényes” egyéni tudatban gyökereszik, mely meg tudta tagadni önnagát, és meg tudott felelni a legkeményebb próbatételeknek. Vajon a hatalom forrását vagy alapját illetően nem két ellentétes állítással állunk itt szemben? Márpedig be kell ismernünk, hogy a felvilágosodás filozófusainak álma (vagy utópiája) e két, látszólag ellentétes állítás kibékítése volt. Ennek legnyilvánvalóbb példája Sarastro figurája.

Hol a tekintély? Hol a hatalom? Két válasz lehetséges e kérdésre. Az egyik, a megnyugtató felelet az, hogy a hatalom az isteneké – Íziszé és Oziriszé –, a csillagok rendjéé; a tekintély forrását az olyan örökkévaló és személytelen fogalmak között kell keresnünk, mint fény, bölcsesség, erény, szerelem, harmónia stb. Ahhoz, hogy a transzcendencia törvénye a földi halandók között is uralkodjék, szükség van valakire, aki ezt értelmezi, s e tisztet kizárólag feddhetetlen emberek tölthetik be: Sarastro csak az isteni törvény *végrehajtója*. E teokrácia azonban hiába

szeretne *racionalisnak* látszani (ellentétben azzal, amelyik valamiféle „revelációra” hivatkozik), aligha kerülheti el a szüntelen gyanakvást, mellyel a felvilágosodás filozófiája a királyok és a papok hatalmát figyeli. És íme a kevésbé megnyugtató válasz, mely nyilván eretnekségnek számít *A varázsfuvola* librettójának eredeti szándékával szemben: az, aki valamiféle egyetemes és személytelen hatalom *értelmezőjének* szerepét játssza, egyszerűen így akarja tiszteltet parancsolóvá és megmásíthatatlanná tenni azokat a döntéseket, melyek egyedül személyes akaratából, önös érdekei sugallatára fakadnak. Röviden így fogalmaznék: a felvilágosodás filozófiája fellázad a hatalom önkényes gyakorlása ellen, melyet az abszolutista uralkodók példáz-
nak; e hatalmat egy személytelen és egyetemes elvre kívánja átruházni (természeti törvény, ész, általános akarat, nép stb.). Az, hogy mindenki ugyanannak a személytelen törvénynek van alávetve, nem más, mint az egyenlőség; de ekkor felmerül a kérdés, ki állíthatja magáról, hogy ő az egyetemes elv szakavatott *értelmezője*. Az a hagyományos bírálat, melyet a felvilágosodás a papok szemfényvesztésével kapcsolatban fogalmaz meg, *a fortiori* Robespierre ellen fordulhat, amikor a Legfőbb Lény kultuszában a főpap szerepét akarja eljátszani... De térjünk vissza Sarastro hatalmának jellemzéséhez!

Sarastro (akinek neve, mint tudjuk, Zoroaszterre vagy Zarathusztrára utal) nem király, hanem főpap. Nincs felette senki, csak az istenek és törvényeik, melyeket ő tolmácsol az embereknek. Az *In diesen heiligen Hallen* („E

szent csarnokban”)* híres áriájában Sarastro először is kijelenti, hogy ott a bosszú ismeretlen – *Kennt man die Rache nicht*¹⁰. Márpedig a bosszú pontosan a *személyes akarat* kifejezése. A beavatott lemondott erről az akaratról (szenvedélyről), hogy kizárólag egy együtt érző és önzetlen törvény szolgája legyen. (Az ellenfelek: az Éj királynője, Monostatos csak az önző szenvedélyt ismerik: az irigységet, a haragot, a gyilkos vágyat, a bosszút.)

Sarastro bűvös talizmán, a „hétágú napkorong” birtokosa – itt a hetes szám az égboltra is kiterjeszti a zenei skála hét hangjegyet –, és rendelkezik az istenség néhány jellegzetes attribútumával: nincs sem idő, sem tér, mely számára ismeretlen volna. Az istenséghez hasonlóan neki sincs története. (Papagenónak, aki az ellentétes pólust képviseli, úgyszólván azért nem volt története, mert egészen közel áll az állatvilághoz, tervei, melyeket csakis a testi vágy diktál, kizárólag az adott pillanatra vonatkoznak.) Sarastroval semmi nem történhet. Semmilyen veszély nem fenyegetheti. Eleve ő a győztes. Az Éj királynője kezdettől fogva az ő hatalmában van (*steht in meiner Macht*)¹¹. Előre tudta, hogy Taminót és Paminát a sors egymásnak rendelte; nem maradnak rejtve előtte Monostatos család tettei; ismeri a szívek titkát; a csodálatos

* Harsányi Zsolt fordításában a kezdősor korábban így hangzott: „Itt boszu meg nem élhet”. A 2002-es (javított) változatban: „Itt megtisztul a lélek”. (I. m., 44. o.) [A ford.]

¹⁰ II. felvonás, 12. jelenet.

¹¹ I. felvonás, 18. jelenet.

trióban, ahol elválasztja egymástól a szerelmeseket, előre tudja, hogy viszontlátják egymást. *Wir seh'n uns wieder.*¹²

Itt óhatatlanul eszünkbe jut az a jelenet, melyben a Rousseau által elképzelt házitanító elválasztja egymástól Émile-t és Sophie-t, és maga is jelen van a búcsú pillanatában – tudja, és egyedül ő tudja, hogy az elválás a viszontlátás örömét készíti elő.

Sarastro Rousseau házitanítójához hasonlóan titokban irányítja az egész cselekményt: megvan a terve, melyet azonban a többiek csak a megvalósulás pillanatában ismerhetnek meg. Még az ellenséges erőket is a maga szolgálatába állítja. Az ártó elemek öntudatlanul az ő szándékait segítik. Így tehát önmagában is elég erős ahhoz, hogy soha ne kelljen erőszakhoz folyamodnia. Szüntelenül a *vezetni, irányítani (führen, leiten)* szavakat ismétli, melyek mintegy közvetlenül fejezik ki hatalmát. Parancsainak minden egyes betűjét teljesíti a papok, örök, hírnökök serege, akik – bár imáikkal az istenekhez szólnak – azért Sarastro éljenzéséről sem feledkeznek meg. A *személye* iránti tisztelet időnként határozottan arra emlékeztet, aminek századunk a „személyi kultusz” nevet adta:

*Er ist es dem wir uns mit Freude ergeben.
Er ist unser Abgott, dem alle sich weihen.*¹³

¹² II. felvonás, 21. jelenet.

¹³ I. felvonás, 18. jelenet.

Néki örömmel engedelmeskedünk.

Ő a mi eszményképünk, kit mindenki tisztel.*

Sarastro, a mindentudó, már-már isteni tanító, aki titokban az egész cselekményt irányítja, azon szereplők népes családjába tartozik, akik Fénelon *Telemachosz*-a óta a felvilágosodás kori filozófia bölcsességről szőtt álmát testésítik meg: a hatékony bölcsességet, mely az embereket képes elvezetni a tudás és a boldogság felé. Ma egyesek tiszteletlenül felteszik a kérdést: vajon e jótékony szereplők nem „autoriter személyiségek”? Amikor a fiataloknak az elfojtás vagy a frusztráció jutalmaként hatalmat ígérnek, jó szándékuk ellenére nem *manipulálják-e* őket? (Szándékosan használom a ma divatos terminológiát, mely a vágy és az álom mitológiája, és minden ésszerű korlátozást elnyomásként tüntet fel.)

Sarastro alakja azonban a *szimbólum* szintjén teljeseedik ki. Az Éj királynőjével való konfliktusa a fény és a sötétség konfliktusa; másodsorban pedig a férfi- és a női princípium konfliktusa. Az Éj királynője a legnehezebben értelmezhető szereplő. Mit jelképez? A katolikus egyházat és általában minden, a szabadkőműves-mozgalommal szemben ellenséges politikai hatalmat? A férfpáholyyokkal versengő női páholyyokat?¹⁴ A rossz szellemét? – Nem javaslok itt új értelmezést. Anélkül, hogy megszabtam, elfogadom, hogy egy kozmikus erő ké-

* Uhrman György nyersfordítása.

¹⁴ Ez Jacques Chailley álláspontja.

pét látjuk benne – a csillagos éjszakáét, szikrázó fényeinek végtelen gazdagságával. Azt is elfogadom, hogy a rossz anya képét láthatjuk benne („a kiapadt keblű” anyáét), aki hatalma visszaszerzése érdekében kész feláldozni lányát, kiszolgáltatva őt a rettenetes Monostatosnak. Az Éjszaka egyik jelképes attribútuma a *fátyol*. Nemcsak az őt szolgáló hölgyek vannak lefátyolozva, az Éj királynője maga is a *lefátyolozás*, leplezés módszerével próbálja meg visszaszerezni hatalmát. Megrágalmazza Sarastrot és a beavatottakat; elhiteti, hogy álszent csalókról, szörnyetegekről van szó. Tamino és Pamina első sikeres próbatétele abban áll, hogy lerántják a leplet e hazugságról, mely eleinte megakadályozza őket abban, hogy felismerjék a Bölcsesség híveinek igazi – emberséges és baráti – arcát. Amikor ez a fátyol lehullt, még akadályok egész sora választja el őket az igazságtól, melyhez nem lehet azonnal eljutni... A Királynő először jótékonnak vélt, majd ellenségesnek bizonyuló alakja határozza meg a drámai feszültséget; először segít, aztán akadályoz; így aztán egymást érik az ábrándok, tévedések, akadályok, melyek meghosszabbítják a beavatás útját, és felértékelik a végső győzelmet.

A győzelem csak akkor dicső, ha kellőképpen erős ellenfél felett aratják. Fontos volt tehát, hogy ne derüljön ki idő előtt a királynő „eredendő” alsóbbrendűsége, hogy ne lássuk eleve vesztesnek, s ezt úgy lehetett a legkönnyebben elérni, hogy a mű első része átmenetileg nagylelkű és jótékony erőként tünteti fel.

A Királynő alakján keresztül befeketített nőiség a leányban, Paminában talál ellentételezésre, feltéve, hogy aláveti magát a beavatás jellegzetesen férfias törvényének.¹⁵ A nőt Pamina személyében befogadják, a Királynő viszont segédeivel együtt szakadékba zuhan. A megbékélés a fiatal pár esetében létrejön; ám a gyászos özvegy, a fenséges vocalise-aival elkápráztató boszorkány látszólag örökre eltűnik. A Királynő Monostatoshoz és a lefátyolozott hölgyekhez hasonlóan csak arra szolgált, hogy még jobban kiemelje Sarastro győzelmét: *sötét háttér előtt* követhetjük a napfelkeltét, de amikor felragyog a fény, eloszlik az éj sötétje. Fordítsuk ezt le az erkölcs és a politika nyelvére: meglehetősen erős negatív elvet kell kitalálnunk ahhoz, hogy megmagyarázzuk, az igazság fénye miért nem uralkodik kezdettől fogva mindenki szívében. Az emberi világ azért nem lehet még csupa fény-sugár, mert a Sötétség hercege (itt a sötétség *hercegnőjéről* van szó, de ennek nincs jelentősége) ellenáll. Minden eszkatológiának, minden utópiának meg kell festenie az ellenség arcát, hogy őt lehessen vádolni az egyetemes boldogság késlekedése miatt. Minden utópia manicheizmus. Márpedig a manicheizmus a „zoroasztrizmusból” származik. Sarastro neve tehát rendkívül találó.

★

¹⁵ Ezt az elemzők nagy része – mindenekelőtt Chailley – hangsúlyozza.

A *varázsfuvola* végén a szabadkőművesek szívének kedves hangnem akkordjai töltik be a teret, a fényes dicsőség Esz-dúrja zeng. A paruszia, az idők beteljesülésének pillanata ez. Lehet-e A *varázsfuvola*-nak bármiféle folytatása? Márpedig erről álmodik Goethe, aki hasonló művet szeretne írni más zenészek számára. Lássuk, hogyan fog hozzá!

Ha szemügyre vesszük azt az igen nagy számú művet, mely 1789 körül született, s mely a győzedelmes fény, a sötétség ellen folytatott harcában diadalt arató világosság képét szeretné élénk állítani, megfigyelhetjük, hogy a nagy művészeknél az árnyék soha nem tűnik el teljesen; így vagy úgy ismét támadásba lendül. Mozart és Schikaneder tudta ezt, hiszen a sötét Monostatos Sarastro szolgálója (ma egyesek – Jung nyomán – azt mondanák: Sarastro *árnyéka*). A politika színpadán a francia forradalom eleinte ugyanígy az emberiség nagy hajnalának képzeletét magát; aztán hagyja, hogy eluralkodjék rajta a gyanú, a belső ellenség megszállott keresése, a terror. (Saint-Just: „Olyan rend megteremtésére törekszünk, melyben mindenkit egyetemes út vezet a jó felé; melyben a lázadókat azon nyomban a vérpadra hajítják...”)¹⁶

Goethe is az *árnyék visszatérésének* e törvényéhez folyamodik abban a töredékben, mely Mozart *Singspiel*-jének folytatása lett volna. Először az Éjszaka látszólagos diadalának tanúi vagyunk. Monostatos a Királynő parancsára belopakodott Tamino királyi palotájába; elrabolta a gyer-

meket, akit Pamina nemrég hozott világra, és, mivel nem tudta magával vinni, aranykoporsóba tette, melyet az Éj királynőjének pecsétjével zárt le. A király és Pamina kétségbeesik; mindketten egyedül gyászolnak. A bebörtönzött gyermek csak akkor maradhat életben, ha a koporsót éjjel-nappal viszik, egyetlen pillanatra sem teszik le. Sarastrónak le kell mondania a hatalomról; a sors arra rendeli, hogy egy évig a Templom jól védett falain kívül, az emberek között zarándokoljon. Papageno és Papagena befogadják kunyhójukba; a pár gyermek nélkül maradt, és terméketlen házassága miatt kesereg. Sarastro struccójából gyermekeket keltet ki: egy baljós tudomány diadala ez. Az utolsó elkészült jelenet – mely nem a mű zárata – egy szentélybe vezet bennünket, ahol a koporsó felnyitásának tanúi vagyunk. A gyermek életben maradt. Goethe Geniusnak nevezi. E szellem azonban felrepül, és eltűnik a felhők között. A *Második Faust* számos témája – a homunculus és Euphoriön röpködése – már e töredékben megjelenik. Nem tudjuk biztosan, miként fejezte volna be Goethe a darabot. A ránk maradt képek *centrifugális* mozgást ábrázolnak: Sarastro eltávolodik a templomtól; az éjszaka börtönéből kiszabadított gyermek a magasba emelkedik, és eltűnik szemünk elől. A *varázsfuvola* végén minden lenyűgöző módon egy irányba tartott, egyetlen sugárzó középpontban zárult, mintha a világ végre elérkezett volna változhatatlan igazságához. Goethe vázlata mindent megkérdőjelez; ugyanazokat a mitikus alakokat állítja színre, ugyanazt a konfliktust fény és sötétség között, s mindebből olyan rejtélyes töredéket hoz létre,

¹⁶ *Rapport relatif aux personnes incarcérées* (A bebörtönzöttekkel kapcsolatos jelentés), II. év, ventőse hónap 8. napja.

melyben a kezdődő modern világ problematikus, kóbor, éjjeli arca tárul fel. A feltett kérdések válasz nélkül maradnak. Vajon lehet-e a szellem (Genius) e földi világ lakója? A bölcs megőrizheti-e hatalmát? Amikor a „bölcesség mestere” elfogadja a vándorlást és a zárándoklatot, semmivé foszlik az a bizonyosság, melyet Sarastro mozarti áriája fogalmazott meg. A kórus a mester távozása után így énekel:

*Es soll die Wahrheit
Nicht mehr auf Erden
In voller Klarheit
Verbreitet werden.
Dein hoher Gang
Ist nun vollbracht;
Doch uns umgibt
Die tiefe Nacht.*¹⁷

Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe, VIII. kötet, *Singspiele*, 310–311. o. Goethe *Singspielé*-ről lásd Hugo von Hofmannsthal szép tanulmányát, in *Gesammelte Werke, Prosa IV*, S. Fischer, 1955, 174–181. o.

A földi téren
Mind ez igazság
Tisztázva, szépen
Nem leli jussát.
Magas utadnak
Teljéig érj:
Ránk így szakad
Mélységes éj.*

Ma, az igazság száműzetésének korszakában érezzük, hogy e szomorú kórus a *mi* hangunkat szólaltatja meg. Ezért fordulhat elő, hogy szemünk megtelik könnyel, amikor Mozart zenéje a hajnal eljövételét hirdeti – ez a *bald*, e *hamarosan* a mi századunk során nem érkezett el: *Die düstre Nacht verscheucht der Glanz der Sonne, Bald fühlt der edle Jüngling neues Leben...* „A Nap ragyogása elűzi az Éj sötétjét. A nemes ifjú hamarosan új életre kél.” Még mindig az új életre várunk.

* Goethe: *A varázsfuvola*. Második rész. In *Holmi*, 1991. december, 1626. o. Tandori Dezső fordítása.

HOSSZÚ IDEJE KÉSZÜLŐDŐ ÁTALAKULÁS

Barnave, az Alkotmányozó Nemzetgyűlés tagja *Introduction à la Révolution française* (Bevezetés a francia forradalomba) című, figyelemre méltó munkájában a forradalmat Európa gazdaságtörténetének fényében értelmezi, egészen a reneszánszig visszanyúlva:

„Az európai kormányokban az arisztokrácia alapja a földtulajdon, a monarchia alapja a karhatalom, a demokrácia alapja az ingatlanvagyon.

E három politikai tényező változása alakította át a kormányokat.

Amikor a feudális rendszer a legerősebb volt, egyedül a földtulajdon létezett; a lovagi és papi arisztokrácia mindenek felett uralkodott, a nép rabszolgasorba süllyedt, és a hercegeknek nem volt semmiféle hatalmuk.

A művészetek reneszánszával létrejött a gyártulajdon és az ingó vagyon, melyek munkából származnak, míg a földtulajdon eredetileg hódítás vagy területfoglalás eredményeként jött létre.

A demokratikus elv, melyet korábban szinte teljesen elfojtottak, ettől kezdve szüntelenül erősödik és fejlődik.

A művészetek, az ipar és a kereskedelem fejlődésével a dolgozó nép meggazdagodik, a nagy földtulajdonosok elszegényednek, s a vagyon közelebb viszi egymáshoz a társadalmi osztályokat; az oktatás fejlődésével erkölcsük is közelebb kerülnek egymáshoz, és hosszú felejtés után visszatalálnak az egyenlőség eredeti gondolatához...

E természetes okokhoz szinte mindenütt hozzájárult a király befolyása: az uralkodó, akinek hatalmát az arisztokrácia hosszú időn át korlátozta, a néphez fordult segítségért. A nép sokáig segítette a királyt közös ellenségeikkel szemben; amikor azonban elég erős lett ahhoz, hogy ne érje be ezzel az alárendelt szereppel, fellázad, és elfoglalja helyét a kormányban.” (Barnave: *Introduction à la Révolution française.*) [Bevezetés a francia forradalomba] Sajtó alá rendezte F. Rude. Párizs, Armand Colin, 1960, V. és XII. fejezet.)

2

A FORRADALOM MINT APOKALIPSZIS

Míg Barnave a forradalmat egy olyan elv robbanásszerű érvényre jutásával magyarázza, melynek győzelmét gazdasági okok készítették elő hosszú évszázadok óta, Louis-Claude de Saint-Martin teozófus a Gondviselés titokzatos rendelkezését próbálja kiolvasni belőle. Az egyház és papjai ellenségeként az igazi teokrácia győzelmét várja:

„Ha a francia forradalom történetét áttekintem, egészen a kezdetektől, kitörésének pillanatától fogva, az utol-

só ítélet kicsinyített képére emlékeztet, ahol a harsonák-ból áradó, lenyűgöző zene egy felsőbb hang sugallatát követi; ahol minden földi és mennyei hatalom véget ér, s az igazak és a gonoszok egyetlen szempillantás alatt elnyerik méltó jutalmukat. Hiszen függetlenül a válságoktól, melyekkel a természet mintha előre megjósolta volna e forradalmat, kitörése pillanatában vajon nem azt láttuk-e, hogy az állam valamennyi nagysága, előkelő rendje hanyatt-homlok menekülni kezdett, holott csak a rettenet hajtotta őket, s nem üldözte őket semmilyen más erő, mint egy láthatatlan kéz? Nem azt láttuk-e – kérdem –, hogy az elnyomottak valami természetfeletti hatalom folytán visszaszerzik az összes jogot, melytől az igazságtalanság megfosztotta őket?

Ha e forradalmat a maga egészében, gyors változásaival együtt szemléljük [...], szívesen hasonlítjuk valamiféle tündérvjátékhoz vagy varázslathoz; így aztán valaki azt mondta, hogy a forradalom történetét csak az a rejtett kéz írhatja meg, mely az egészet irányította.” (Louis-Claude de Saint-Martin: *Lettre à un ami ou considérations politiques, philosophiques et religieuses sur la Révolution française.* [Levél egy barátomnak, avagy politikai, filozófiai és vallási elmélkedések a francia forradalomról] Párizs, III. év, 12–13. o.)

HUBERT ROBERT

A Bastille lerombolása – a lenyűgöző saroktoronnyal, az erőd derekával szemben emelkedő árnyékkal, a háttérben gomolygó füsttel – csodálatos kép. A jelkép sokkal fontosabb, mint maga az esemény.

A festőt nagyvilági és kissé felületes embernek tartották. „Valamennyi művész közül, akit ismertem – írja Mme Vigée-Lebrun az emlékirataiban –, Robert-t ismerték legjobban a társasági életben, melyet egyébként ő maga is igen kedvelt. Mivel a legkülönbözőbb élvezetek avatott szakértőjeként a konyhaművészetet sem vetette meg, mindenütt szívesen látott vendég volt, és nem hiszem, hogy akár évente háromszor otthon vacsorázott volna. Színházi előadások, bálók, ebédek, vacsorák, koncertek, vidéki kirándulások – semmire sem mondott nemet; mert a munka mellett minden maradék idejét szórakozással töltötte.

Egyszerre volt szellemes és természetes, nagy műveltségébe nem keveredett semmi pedantéria, s jelleme kifogyhatatlan vidámsága a legszeretetre méltóbb társasági emberré tette. Robert mindig híres volt arról, mennyire ügyes a különféle testgyakorlatokban, és még idős korában is megőrizte fiatalkori kedvteléseit. Hatvanéves kora után, bár nagyon elhízott, még mindig olyan fürgé maradt, hogy a fogócskában mindenkinél gyorsabban futott, részt vett a labdajátékokban, és elkápráztatott ben-

nünket pajkos csínytevéseivel, melyeken akkorákat neveltünk, hogy könny szökött a szemünkbe. Egyszer például Colombes-ban fehér krétával hosszú vonalat húzott a szalon parkettjére; majd vásári komédiásnak öltözött, s kezében egyensúlyozó rudat tartva először óvatosan lépkedni, majd futni kezdett e vonalon, s közben oly kitűnően utánozta a kötéláncos testtartását és mozdulatait, hogy a megtévesztés tökéletes volt, és ilyen mókás dolgot még sohasem láttunk.” (E. Vigée-Lebrun: *Souvenirs*. [Emlékiratok] Párizs, Charpentier, é. n., 2 kötet, 2. kötet, 329. o.)

1793. október 29-én Hubert Robert-t mint „gyanús elemet” letartóztatták. Először a Sainte-Pélagie, majd a Saint-Lazare börtönben tartották fogva, és csak thermidor hónap 9. után szabadult. Fogsága alatt végig festett. Nem valószínű, hogy David jelentette volna fel, ahogy Mme Vigée-Lebrun állítja.

Az olvasó haszonnal forgathatja Bernard de Montgolfier nemrég megjelent monográfiáját: *Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet*. Bulletin du musée Carnavalet, 17. évfolyam, 1964, 1. és 2. szám, valamint C. Gabillot (1895) és P. de Nolhac (1910) korábbi tanulmányait.

Arról az állampolgári és erkölcsi okokból fakadó ellenességéről, melyet a Művészeti Kommün (*Commune des arts*), a későbbi Művészek Népi és Republikánus Társasága (*Société populaire et républicaine des arts*) tanúsított a zsánerfestőkkel, valamint azokkal a művészekkel szemben, akik tehetségüket nem állították a forradalmi esz-

mény szolgálatába, lásd H. Lapauze: *Procès-verbaux de la Société populaire et républicaine des arts* [A Művészek Népi és Republikánus Társaságának jegyzőkönyvei]. Párizs, 1903. David szerepének igazságos értékeléséhez lásd Louis Hautecoeur tanulmányát (*Louis David*. Párizs, 1954), valamint D. L. Dowd könyvét.

4

A MENEKÜLÉS TÁVLATAI

A magányos pária, akinek alakját Bernardin de Saint-Pierre *La Chaumière indienne* (Indián kunyhó) című regénye idézi fel, ismeri az igazi boldogságot, és eljut a tökéletes bölcsességhez. Az ismeretlenség homályában meglelt boldogság, az érintetlen, vad természetben megtalált nyugalom gondolata még 1789 táján is sokakat lelkesít. Tudjuk, hogy a fiatal Senancour a forradalom kellős közepén ennek a hívásnak engedett, amikor a svájci Alpokba ment álmodozni, lelke mélyén még távolabbi tájakra – az óceániai szigetekre vágyakozva. A menedéket adó természetbe való visszahúzódás gondolata azonban nem összeegyeztethetetlen a társadalmi utópiával. Senancour (1797 és 1798 között) több ízben is a Direktórium tagjainak támogatását kérte ahhoz, hogy valamilyen csendes-óceáni szigeten létrehozasson „egy boldog intézményt, mely a társadalmi univerzum első példája volna”. Lásd *Sur les Générations actuelles. Absurdités humaines* (A jelen nemzedékekről. Emberi képtelenségek),

[1793]. Genf, Droz, 1963, Marcel Raymond előszavával, XX. o. Lásd még Marcel Raymond mélyreható tanulmányát: *Senancour: sensations et révélations*. Párizs, José Corti, 1965, valamint Béatrice Didier-Le Gall kétkötetes munkáját: *L'Imaginaire chez Senancour*, Párizs, José Corti, 1966.

5

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE ÉS A JELKÉPEK NYELVE

A jelképek nyelvének (a későbbi forradalom nyelvének) igazolására Bernardin de Saint-Pierre a fényt hozza fel példaként, melyet csak az útjába kerülő tárgyak tesznek számunkra érzékelhetővé:

„A napfényt nem látnánk, ha nem állítanák meg a testek vagy legalább a felhők. A föld légkörén kívül nem tudjuk követni, forrása pedig elvakít. Ugyanígy van ez az igazsággal is; csak akkor tudjuk megragadni, ha érzékelhető eseményekhez kötődik, vagy legalábbis olyan metaforákhoz és hasonlatokhoz, melyek tükrözik; szüksége van egy testre, mely visszaveri. Értelmünk nem tud mit kezdeni a pusztán metafizikai igazságokkal, szemünket elkápráztatják az Istenségből kiáradó igazságok, s csak akkor tudjuk felfogni ezeket, ha az általa teremtetett dolgok tükrözik őket...

Ahogy a nap sugarait az ezer meg ezer káprázatos alakzattá szertefoszló felhők sokszor gazdagabb és változatosabb árnyalatokra bontják le, mint amelyeket a ter-

mészet műveinek megszokott színeiben láthatunk; ugyanígy a mesék is erőteljesebben tükrözik az igazságot, mint a valóságos események; a legkülönbözőbb területeken jelenítik meg, az állatokra, fákra, természeti elemekre alkalmazzák, az igazság ezer meg ezer visszfényét hozva létre. Így játszanak a napsugarak a vizek mélyén, nem hunynak ki, hanem tükrözik a földön és az égen látható tárgyakat, s a hasonlóság révén megduplázzák szépségüket.

A tudatlanság tehát éppúgy szükséges az igazsághoz, mint az árnyék a fényhez, mert a két összetartozó pár közül az első az értelmünkkel, a második pedig a szemünkkel megragadható harmóniát hozza létre.” (A *La Chaumière indienne* előszava, 1791.) A szerep, melyet a szerző a színek létrehozásában az árnyéknak tulajdonít, Goethe színelméletére emlékeztet.

6

A VÉG ELŐÉRZETE

Considérations sur l'Esprit et les Moeurs (A szellemről és az erkölcsökről, 1787) című művében Sénac de Meilhan úgy véli, hamarosan beköszönt a csömör, az undor, az unalom korszaka. Mivel a tudás és a művészet már nem fejlődhetnek tovább, az ember szükségképpen közönyössé válik egy olyan világban, amelyben minden előre látható:

„A dolgok alakulása folytán az ember elkerülhetetlenül olyan ernyedtségbe süllyed, melyre tíz-tizenkét

nemzedék múlva talán csak az özönvíz hozhat megoldást, mert általa megint minden mélységes tudatlanságba merül. Akkor majd új emberfajták kezdik befutni azt a kört, amelyben mi talán már előrébb járunk, mintsem gondolnánk.” (44. o.)

„Az emberek, akiket fásulttá tett a sok-sok élvezet, melyhez túl könnyen hozzájuthatnak, már képtelenek bármiféle érdeklődésre. Megértették, hogy minden törekvés hiábavaló, belefáradtak a szerelem örömeibe; kifinomult ízlésük egyre finnyásabbá tette őket a művészetek, a szellem, a stílus, a könyvek területén, s így mindenben valami különlegesre, rendkívüliire vágynak. Ha lelkükben maradt még valami élet, a váratlan tragédia talán kimozdíthatja őket tespedtségükből. E mindenbe belefásult emberek végül teljes közönybe süllyednek. Megvetik a dicsőséget, s talán magát a megvetést is. Mintha pillanatok alatt körüljárták volna a planétát, melyen élnek. Pontosan le tudják írni, s mindenről megmondják, mennyit ér.” (196–197. o.)

Friedrich Heinrich Jacobi *Woldemar* című regénye (Flensburg, 1779; Vandelbourg francia fordítása: Párizs, 2 kötet, IV. év) hasonló érzésnek ad hangot: „A társadalom jelen állapotában mozdulatlan, holt tengerre emlékeztet, így aztán valamiféle áradásra várok, legyen az akár barbárok rohama, hogy megtisztuljanak e bűzlő mocsarak, és megint látni lehessen a szűz földet.” (I., 154–155. o.)

A semmi és az egész világegyetemet betöltő értelmetlenség érzése még erőteljesebben szólal meg a fiatal Benjamin Constant Mme Charrière-hez írt leveleiben:

„Soha nem éreztem annyira, mint most, hogy minden mennyire hiábavaló, hogy a sok-sok ígéret mit sem ér, hogy erőnk mennyivel többre tenne képessé, mint amit sorsunk rendel, s hogy ez az aránytalanság szükségképpen mily boldogtalanná tesz bennünket. E gondolat, melyet igaznak vélek, nem tőlem származik; egy piemontitól hallottam, egy nagy szellemtől, akivel Hágában ismerkedtem meg, Revel lovagtól, a szardíniai követtől. Ő azt állítja, hogy Isten, vagyis aki minket és a körülöttünk lévő dolgokat teremtette, meghalt, mielőtt befejezte volna művét; hogy a világ legszebb, leghatalmasabb terveit álmodta meg, és semmi nem hiányzott ahhoz, hogy ezeket valóra is váltsa; hogy az eszközök egy részét már fel is használta, mint amikor állványzatot ácsolunk az építkezéshez, aztán a munka kellős közepén meghalt; s most minden egy olyan cél szolgálatában áll, mely már nem létezik, mi pedig úgy érezzük, rendelkeztek sorsunkról, de elképzelni sem tudjuk, miként; olyanok vagyunk, mint egy számlap nélküli óra, melynek értelemmel megáldott kerekei csak forognak, forognak, amíg el nem kopnak, anélkül hogy tudnák, miért, s közben ezt gondolják: biztosan van célom, hiszen forgok” (1790. június 4.). Lásd Gustave Rudler: *La Jeunesse de Benjamin Constant*, Párizs, A. Colin, 1909, 376–377. o., valamint Georges Poulet: *Benjamin Constant par lui-même*. Párizs, Seuil, 1968.

A KARIKATÚRA LÁTÁSMÓDJÁ

A karikatúra igazi virágkorát éli 1789 körül. „Hiperrealista” válasz ez arra a „hiperidealista” kísértésre, mely a művészeket a Szépség nyugodt régiói felé csábítja.

A karikatúra, melynek Hogarth az első jelentős XVIII. századi képviselője, ugyanazt a *bírló* szerepet tölti be, mint az irodalomban a polgári regény, melynek szélsőséges változatai, az otromba stílusával tüntető „genre pois-sard” vagy a paródia olykor a vulgaritás határát súrolják. A „nemes” műfajok – az eposz, az idill, a tragédia – sokszor alaposan megkapják a magukét. Elég, ha a tragédiából csúfot űző paródiákra gondolunk, melyek közül az egyik legkíméletlenebb Fielding *Tom Thumb*-ja.

A hiperrealista karikatúra szükségképpen hiperexpresszív is egyben. A fiziognómiai tanulmányok és a szenvedélyek kifejezéséről szóló munkák (Lebrun, Lavater) a karikaturisták alapvető forrásaivá váltak.

Nem csoda hát, hogy a neoklasszicizmus korszaka – mintegy szükségszerű ellentételezéseként – a karikatúra aranykora lett. Helyreállt az egyensúly. A túlságosan is időtlen szépségre a jelen közönséges csúnyasága felel. Flaxman Angliája James Gillray hazája is, gyilkos szatírjával. Az előkelők esztétikai divatjai – a neogótika, a romantika festőiséghajhászása, az egzotikus öltözetek, díszletek – Rowlandson vaskos humorral teli, polgári életerőtől duzzadó képein azon nyomban elvesztik hamis

csillogásukat. Elég egy pillantást vetnünk azokra a közönséges figurákra, akik a Strawberry Hill környékén sétálgatnak, melynek rezidenciáját Horace Walpole gótikus elemek felhasználásával próbálta költőivé tenni.

A megsemmisítő erejű karikatúra politikai fegyver. Ezzel David is tisztában van, s a forradalom nehéz időszakában – Marat kérésére – maga is rajzol karikatúrákat, hogy így segítse elő a jakobinus eszmény győzelmét.

8

AZ ŐRÜLET ÉS AZ OPERA BUFFA

Az 1770–1780-as években új irodalmi divat terjed el: az őrületé, az „érdekes őrült nőké”. Igen sok műben érezhető a szélsőségek iránti vágy, melyet a szerzők az érzékenység és az erény dicsőítésével igyekeznek elkendőzni... Érdeemes megjegyezni, hogy ez idő tájt a zene volt az a művészeti ág, amelyben a téboly a legféktelenebb formájában is megnyilvánulhatott. A valóságatlanság lenyűgöző tere nyílt meg előtte. Ezt az igen megfontolt Quatremère de Quincy ismeri fel abban a *Dissertation sur les opéras bouffons italiens* (Értekezés az olasz opera buffáról) című művében, mely az 1789-es évszámot viseli. Kire gondol? Mindenekelőtt Pergolesi *Úrhatnám szolgáló*-jára. De ugyanígy későbbi példákra, Paisiello, Paër vagy Cimarosa műveire:

„A zene teljes egészében eszményi művészet, melyben a modell a képzeletre, az utánzás pedig az értelemre épül.

Akár arra törekszik, hogy az imitációra épülő harmónia és a hangok kombinációja segítségével kifejezze és visszaadja a természet zajait, megszólaltassa a szelet, a vihart, a víz csobogását stb.; akár még kifinomultabb áttételhez folyamodik, s így a hangzó testek és az emberi hang segítségével a szenvedélyeket és a lélek rezdüléseit fejezi ki, a fájdalom vagy az öröm hangsúlyait ellesve beszédessé teszi a csendet, s a lélek legnépőbb kifejezéseit is megszólaltatja; e művészet csupán káprázat, modellje fantomkép, utánzása varázslat. Nincs szüksége másra, mint képekre, hogy lefesse, szenvedélyekre, hogy kifejezze őket. A komédiával társítva elveti a szerepeket árnyaló, könnyed átmeneteket, a valóságosság megannyi kifinomult elemét, a bonyolult ok-okozati összefüggéseket, a különböző érdekekből összeálló láncolatot, röviden mindazt, amit az értelem hoz létre a dráma valóságosságának érdekében. Világosan elkülönülő karakterekre, éles ellentétekre van szüksége; a legkisebb érzelmet szenvedéllyé, a szenvedélyt tébollyá növeszti. Az örömből mindig őrjöngés lesz, a fájdalomból kétségbeesés, a csodálkozásból döbbenet, a méregből bűsz harag, a bátorságból szószátyár hengegés, a jámborságból ostobaság, a szerelemből részegség, a féltékenységből vad indulat stb. Lantjának húrjai oly nagy erővel szólnak, hogy minden más hangot elnémítanak; ecsetjét túl erős színekbe mártja ahhoz, hogy a komédia könnyed árnyalataival keveredjen. A komédia az embert olyannak mutatja, amilyen; a zene meg olyannak, amilyen lehet. A komédia határait a valóságosság, a zene határait a lehetetlen jelenti.” (19–21. o.)

A SZABADKÖMŰVESSÉG

Sokan hitték, hogy az 1789-es események háttérében egy olyan szabadkőműves-összeesküvés áll, melynek szálait Orléans hercege és a pártjához csatlakozók szőtték volna. „Komoly és még mindig gyarapodó irodalma van annak a véleménynek, hogy a forradalomért, nevezetesen az 1789-es történésekért Orléans hercege a felelős. Orléans hercege felel a Réveillon-házat sújtó népharagért, július 14-ért, augusztus 4. éjszakájáért, az októberi napokért. A herceg minden bizonnyal megpróbálta a maga javára fordítani az eseményeket, de igen valószínűtlen, hogy bármiféle kezdeményező szerepe lett volna; annyi mindenetre biztos, hogy ha megpróbált is hasznot húzni az eseményekből, erőfeszítései csak igen jelentéktelen mértékben járultak hozzá azokhoz a lényegesen komolyabb erőkhöz, melyek Párizst, Franciaországot, sőt az egész Nyugatot a forradalom felé sodorták.” (Jacques Godechot: *La Prise de la Bastille*. Párizs, 1963, 183. o.)

Ugyanakkor kétségtelen tény, hogy 1789 körül a polgárság és az arisztokrácia egy része érdeklődéssel fordult az új „rendszerek” felé, különösen azok felé, melyekben volt valami misztikus vagy beavatással kapcsolatos elem. Sok egyéb jel mellett tipikusan ezt mutatja Cagliostro és Mesmer sikere. A „megvilágosodottak” és „beavatottak” nem mind forradalmárok: elég, ha Cazotte-ra gondolunk, aki a monarchia lelkes védelmezője és az *akarat* teoretikusa...

Az alábbiakban az orvos J.-J. Paulet *L'Antimagnétisme* ([A magnetizmus ellen], 1784) című kötetéből idézem a párizsi „értelmiségi” divatokról szóló leírást: „Egy férfi, akiben megvolt a tehetség szikrája, ám hajlott a pártoskodásra és a fanatizmusra, az Udvar egy eldugott sarkában titokban szektát szervezett, mely igen mély gyökereket eresztett. Quesnay-ról és az Ekonomistákról beszéltek. Titokzatos szövetségeik, beavatottakat idéző stílusuk és nyelvezetük, az allegóriák iránti vonzódásuk, századunk ókori kutatásának egyes eredményei és az elvek vagy a tényleges ismeretek hiánya ízlésüket a misztikus tudományok, az alkímia és általában mindenféle titokzatos vagy rejtett dolog felé terelte. Párizsban több olyan társaság is van, ahol hihetetlen összegeket költenek az efféle tudományokkal való foglalatosságra. Szentül hiszik, hogy a természetben olyan hatalmak, láthatatlan szellemek, tündérek vannak, akik készek az emberek rendelkezésére állni; hogy a legtöbb természeti jelenségnek s valamennyi cselekedetünknek rejtett indítéka van, s hogy háttérükben ismeretlen lények állnak; hogy nem hittünk eléggé a talizmánokban, a helyes döntések meghozatalát elősegítő csillagjósolásban, a mágikus tudományokban; s hogy sorunkat, végzetünket is e különös szellemek határozzák meg, akik akaratunk ellenére vezetnek bennünket anélkül, hogy észrevennénk a szálakat, melyekkel mozgatnak; s végül, hogy ezen alantas földi világban valamennyien olyanok vagyunk, mint a bohócok, mint a tudatlan és vak rabszolgák. Mindenkinék az eszébe vésik, hogy ideje megvilágosodni, hogy az embernek élveznie kell jogait,

lerázni magáról a láthatatlan erők zsarnokságát, vagy legalábbis észrevenni a kezét, mely fogva tartja.

A nehezen megfeythető, misztikus, allegorikus értelmű dolgok kedvelése egész Párizsban elterjedt, s ma minden jómódú ember effélével van elfoglalva. Nincs is szó másról, mint rendkívül titkos társaságokról. A Filozófiai Körök, Klubok, Tudományos Körök, Filharmóniai Társaságok stb. mind megannyi szentély, ahol kizárólag elvont tudományokkal szabad foglalkozni. Az összes titkos könyvet, mindent, ami csak a bölcsek kövével, a misztikus, kabbalisztikus tudományokkal foglalkozik, pilanatok alatt elkapkodják. De a legkeresettebb portéka, a legcsillogóbb gyöngyszem, mely napjainkban a legtöbb fejet megzavarja, az az igen tágan értelmezett animális mágnesesség.” (3–5. o.)

Arról, milyen szerepet játszottak az „egyiptomi misztériumok”, különösképpen Ízisz mítosza a forradalom ünnepi szertartásaiban, lásd Jurgis Baltrusaitis szép könyvét: *Essai sur la légende d'un mythe: La Quête d'Isis. Introduction à l'égyptomanie*. Párizs, C. Perrin, 1967.

A ZENE 1789-BEN

Az évszám a szonátaforma és a klasszikus szimfónia csúcspontját jelzi. Mozart 1788-ban fejezi vagy mutatja be utolsó szimfóniáit: az *Esz-dúr*-t (K. 543); a *G-moll*-t (K. 550); a *C-dúr*, más néven *Jupiter-szimfónia*-t (K. 551);

1789-ben jelenik meg a csodálatos *A-moll klarinétkvintett* (K. 581). Joseph Haydn, aki 1788-ban komponálta az ún. *Oxford-szimfónia*-t, 1790-ben Angliába megy; tizenkét *Londoni szimfónia*-ja hatalmas sikert arat. 1789. május 6-án, a rendi gyűlés másnapján a *Mercure de France* arról tudósít, hogy „az udvari zenekar Őfelsége reggeli fogadása alatt Giroust úr, a király zenei főintendánsa vezényletével Haydn egyik szimfóniáját játszotta”. Gossec, aki 1734-ben született, a szimfónia virágkorának francia képviselője.

Európa-szerte új operákat adnak elő. Párizsban Dalayrac megírja a *Les deux petits Savoyards* (A két kis szavojai) és a *Raoul, sire de Créqui* (Raoul, Créqui ura) című műveket; Grétry színpadra viszi a *Raoul Barbe-Bleue*-t (Kékszakállú Raoul), e rövid áriákkal színesített, prózában írt komédiát. Casertában és Nápolyban Paisiello két új művét mutatják be: a *Nina o sia la Pazza per Amoré*-t (Nina avagy a szerelem bolondja) és a *Gli Zingari in Fiera*-t (Cigányok a vásárban). Cimarosa, aki ez idő tájt Szentpétervárott van, előadatja a *La Vergine del Solé*-t (A Nap szüze); élete legnagyobb sikerét az *Il Matrimonio Segreto*-val (A titkos házasság) Bécsben aratja, 1792-ben. Wieland *Oberon*-jából két szövegkönyv is születik, a zeneszerzők Wranitzky és Kunzen (Koppenhága). Említenünk kell még Dittersdorf, J. C. Vogel, Lemoyne, Anfossi stb. nevét is. Az 1790-ben komponált operák közül emlékeztessünk továbbá Henri Berton *Les Rigueurs du Cloître* (A zordon kolostor) című művére: a zenetörténészek úgy tartják, e darab cselekményében jelenik meg először a szabadítás

témája, melynek divatja aztán egészen 1820-ig tart. A műfaj (*Rettungsoper*, *rescue opera*, szabadító opera) legjelentősebb alkotása Beethoven *Fidelio*-ja (1805–1814).

Az 1789-es évben még nem rendeznek nagy nemzeti ünnepet. Julien Tiersot (lásd *Les Fêtes et les chants de la Révolution française* [A francia forradalom ünnepei és dalai]. Párizs, Hachette, 1908) megjegyzi, hogy augusztus 6-án a Királyi Zeneakadémia művészei a Saint-Martin-des-Champs negyedben eléneklik Gossec *Requiem*-jét „azon polgártársak lelki üdvéért, akik a közös ügy védelmében estek el”. Szeptemberben a Nemzetőrség muzikusai ugyanezen zeneszerző katonaszimfóniáit játsszák. Az első nemzeti ünnepek zenei irányítását Gossecre bízák. Kompozícióiban leggyakrabban Marie-Joseph Chénier alkalmi költeményeit dolgozza fel. Gossecnek van érzéke a hatalmas hangtömegekhez (a Mirabeau temetésére írt *Gyászinduló*-ban a tamtamdob is helyet kap); Méhul, aki 1763-ban született, s aki ugyanígy a gazdag hangszerelés és a nagy zenekar híve, ihletett dallamköltő: csodálatos *Induló*-ja, mely 1794-ben, szintén Marie-Joseph Chénier versének megzenésítéséből született, ma is hatásos mű, ha az eredeti változatnak megfelelően adják elő, szólóhangokkal, kórossal és zenekarral.

Pierre Jean Jouve alábbi soraiból (lásd „Chants de la liberté”, in *Défense et illustration* [(Védelem és példák)]. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1943) kiderül, milyen benyomást tesznek ránk ma a forradalom zeneművei:

„A (Mirabeau temetési szertartására írt) gyászinduló (*Marche lugubre*) rettenetes, csupasz dobpergésével csupa fa

és vas, nagyság és keménység, a basszusok valósággal zengő szakadékot ásnak a mélyben, amitől e darab a stílus jellegzetes képviselőjévé válik. Gondolatban összehasonlíthatjuk David *Marat halála* című képével. Ugyanazt a kegyetlenséget érezzük a zenében, mint amit a véres vízzel teli fürdőkád, a zöld szőnyeg, a gyászos faláda és a halott mosolygó, átszellemült arca, az „*isteni Marat*” látványa kelt bennünk; sehol egy árnyék, csak az ünnepélyes keménység és a halál sötétjének érzése. Az ellentétes erőket az antik Sorsszerűség metafizikája köti össze, mely a fájdalmat a fájdalom végtelenül harmonikus kifejezésével leplezi el s teszi érzékletessé. A gyászindulónak, mely kifejezőerejével olykor Beethoven híres *Marche funèbre*-jét is felülmúlja, a nemzet gyászát kell kifejeznie.”

Másrészt mondanunk sem kell, hogy a forradalom a saját ünnepi szertartásaihoz olyan műveket is felhasznált, melyekben eredetileg nem volt semmiféle hazafias szándék. Vogel, egy német zeneszerző, aki 1788-ban halt meg Párizsban, egy Metastasio ihletésére született librettóból operát komponált *Démophon* (Demophón) címmel. A művet 1789-ben mutatták be. Komor és hosszú nyitányát gyakran játszották a hazafias ünnepi szertartások alkalmával, nevezetesen 1790 szeptemberében, „a Nancy-nál elesett tisztek gyászszertartásán” (vö. J. Tiercot: i. m. 48–49. o.). Az *Offrande à la liberté* (A Szabadságnak ajánlott áldozat, 1792) című jelenetben Gossec saját hangszerezési remekét, melyet Rouget de Lisle *Marseillaise*-éhez írt (a vers 1792-ben született, *A Rajnai hadsereg harci induló*-

ja-ként), egy olyan ária átdolgozásával ötvözi, melynek eredetije Dalayrac egy, a forradalom előtt komponált művében, a *Renaud d'Ast* című vígoperában található (a darab ősbemutatója 1787-ben volt); így aztán a „Ti, akik a szerelmi kaland gyönyöreit és veszélyeit egyaránt ismeritek” (*Vous qui d'amoureuse aventure / Courez et plaisirs et dangers*) kezdetű szerenád Gossecnél így hangzik: „Éberen őrködjünk a birodalom és kivívott jogaink felett!” (*Veillons au salut de l'empire, / Veillons au maintien de nos droits.*)

11

A FORRADALOM SZOLÁRIS MÍTOSZA

Természetesen a monarchia szoláris mítoszáat váltja fel, ugyanúgy, ahogy a felvilágosodás filozófiája fordította a maga hasznára a fény teológiájához kötődő képeket.

A történészek Tocqueville óta tudják, hogy az *ancien régime* központosított intézményrendszerének köszönhetően a törvények a királyság egész területén egységesülni kezdtek, és erősödött a törvény előtti egyenlőség is. Már csak az volt hátra, hogy az alattvalókat szabad polgárokká változtassák: ezt vitte véghez a forradalom.



12

A BASTILLE BEVÉTELE

E nap részleteiről lásd Jacques Godechot nemrég megjelent művét: *La Prise de la Bastille* (A Bastille bevétele). Párizs, Gallimard, 1965. Jegyezzük meg, hogy az erőd maradványait egy Palloy nevű vállalkozó igen nagy haszonnal árusította ki, s a kövek felhasználásának szimbolikus jelentősége volt: egy részük a Perronet tervei alapján épített XVI. Lajos király híd befejezésére szolgált (mely később a Forradalom hídjá, majd a Concorde híd nevet kapta); a többi kőből „az erődöt megmintázó domborműveket faragtak”, és vidékre szállították őket. (I. m. 322. o.)

Itt érdemes felidéznünk a *Síron túli emlékiratok* (*Mémoires d'Outre-tombe*) V. könyvében található emlékeket és gondolatokat:

„A szakértők siettek a Bastille halotti szemléjére. Sátorok alatt ideiglenes kávéházakat rendeztek be. Akkor volt a nyüzsgés, mint a saint-germaini vásáron vagy Longchamp-ban; kocsik sora állt meg vagy haladt el a tornyok lábánál, melyek köveit fentről a gomolygó porfelhőbe hajították. A gótikus romok különböző fokain elegánsan öltözött nők, ifjú divatfik vegyültek a derékig meztelen munkások közé, akik a tömeg éljenzésétől kísérve bontották a falat. E találkózón ott voltak a legünnepeltebb szónokok, a legismertebb írók, a leghíresebb festők, a legnevesebb színészek és színésznők, a legfelkapottabb táncosnők, a legrangosabb külföldiek, az udvar

201

nagyurai és az európai követek: a régi Franciaország eljött, hogy véget érjen, s az új, hogy elkezdődjék.

Bármily nyomorúságos vagy förtelmes legyen is egy-egy esemény önmagában, ha körülményei komolyak, s általa új korszak kezdődik, nem szabad könnyelműen átsiklanunk felette: a Bastille bevételében nem azt az erőszakos tettet kellett látni, mellyel egy nép kivívta függetlenségét, hanem (amit akkoriban nem vettek észre) e tett eredményét, a függetlenséget magát.

Az emberek azt csodálták, amit elítélni kellett volna, a véletlenszerű eseményt, s nem tekintettek távolabbra, hogy a jövőben meglássák egy nép sorsának beteljesülését, az erkölcsök, a gondolkodás, a politikai hatalom átalakulását, az emberi nem megújulását, melyhez a Bastille lerombolása mintegy véres, apokaliptikus ünnepként nyitott utat. A vad harag csak romokat hagyott maga után, ám e harag mögött az értelem bújt meg, mely e romok között lefektette egy új épület alapzatát.”

VISSZA AZ ELVEKHEZ

Az elvek előtérbe kerülése számos kortárs számára új korszak kezdetét jelentette: a szigorú tudás és az e tudásra alapozott cselekvés váltja fel azt az immár letűnt korszakot, melyet a képzelet, a találékonyság és a művészetek virágzása jellemezett. (A politikában nem annyira a tudás, mint inkább az *ideológiák* korszaka kezdődik ekkoriban.)

Idézzük itt J.-P. Rabaut Saint-Étienne néhány jellegzetes sorát: „Az emberi szellem fejlődéséből következik, hogy a szépművészetek századát szükségképpen felváltja a filozófia százada. Először utánozzuk a természetet, azután tanulmányozzuk: először megfigyeljük a tárgyakat, azután létezésük okait és elveit kutatjuk. XV. Lajos uralkodása alatt a humán műveltség jellege megváltozott; és amikor a költészet, az építészet, a festészet és a szobrászat sok-sok remekművet hozott létre; amikor az újszerűség, mely oly értékessé teszi a szépművészeteket, kimerült, s egyre nehezebb volt nagy terveket kigondolni, az emberi szellem természetes módon magukat az elveket akarta feltárni. A festegető képzeletet az elemző ész váltotta fel.” (*Précis historique de la Révolution française, Assemblée constituante* [A francia forradalom történetének kézikönyve. Az alkotmányozó gyűlés], 6. kiadás, Párizs, 1813, 24–25. o.)

A KLASSZIKUS MECHANIKA TERE

Lagrange *Mécanique analytique* (Analitikus mechanika) című művének első kiadása 1788-ban jelent meg. Laplace 1784-ben adja ki *Théorie du mouvement et de la figure elliptique des planètes* (A bolygók mozgásának és ellipszis alakzatának elmélete) című munkáját, melyet 1796-ban az *Exposition du système du monde* (A világ rendszere), majd 1799-ben a *Mécanique céleste* (Égi mechanika) követ.

Lagrange-zsal egységesül a klasszikus mechanika, mely ezentúl matematikai alapokra épül. Olvassuk el a mű előszavának alábbi sorait, melyek a szerző szándékait foglalják össze:

[...] „A mechanika elméletét és a vele összefüggő problémák megoldását olyan általános képletekre visszavezetni, melyek egyszerű levezetésével eljutunk az összes egyedi probléma megoldásához szükséges egyenlethez.”

„Az eddigiek során megismert különböző Elveket azonos szempontból megvilágítva” összegyűjteni és bemutatni, „s ezáltal megkönnyíteni a mechanikai kérdések megoldását, rámutatva összefüggéseikre, s mindenki számára világossá téve helytállóságukat és jelentőségüket.”

[...] „E műben az olvasó nem talál ábrákat. Az ismertett módszerekhez nincs szükség geometriai vagy mechanikai rajzokra és érvelésre, kizárólag azonos és szabályos eljárásnak alávetett algebrai műveletekre. Azok, akik szeretik az Analízist, örömmel fogják látni, hogy a Mechanika e tudomány új ága lett, és hálásak lesznek, amiért így kiterjesztettem hatáskörét.”

Ernst Mach, aki a XIX. század végén a klasszikus mechanika törekvéseit elemzi, ezt írja: „Amikor látjuk, hogy a XVIII. századi enciklopédisták milyen közel érezték magukat céljukhoz, mely nem kevesebb volt, mint az egész természet fizikai-mechanikai magyarázata, s hogy a Laplace képzeletében megfogant zseni a világegyetem bármely jövőbeli állapotát leírhatná, ha tudná, hogy egy adott kiindulópontban milyen tömegek alkották, valamint ismerné ezek helyzetét és sebességét, nemcsak azt

érezzük, hogy a XVIII. század során kidolgozott fizikai és mechanikai koncepciók jelentőségének e lelkes túlértékelése megbocsátható, hanem egyenesen biztató, nemes és emelkedett látványra találunk benne, s ez a történelemben példátlan intellektuális öröm mélységes rokonszenvet ébreszt bennünk.

Most, hogy egy évszázad elmúlt, és megfontoltabbak lettünk, az enciklopédisták e világegyetemről szőtt felfogását olyan *mechanikai mitológiá*-nak látjuk, mely az ősi vallások animista mitológiájával helyezkedik szembe. Mindkettő valamilyen egyoldalú ismeret túlzott és képzeletbeli kiszélesítésére épül.”

(*Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt*. [A mechanika fejlődésének történeti – kritikai vázlata]. Első kiadás: Lipcse, 1883.)

15

ROUSSEAU ÉS A FRANCIA FORRADALOM

„A válság állapotához közeledünk és a forradalmak évszázadához [...]”.* Lehetetlennek tartom, hogy Európa nagy monarchiái még sokáig fennmaradhassanak.”** E jóslat, melyet Rousseau 1762-ben az *Emil*-ben fogalmaz meg, olyan, mint a jóslatok általában: a múlt képét a jövőre vetíti. Rousseau Plutarkhosz, Titus Livius és Ma-

* Jean-Jacques Rousseau: *Emil vagy a nevelésről*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1978, 166. o. Győry János fordítása.

** Uo. 12. sz. lábjegyzet.

chiavelli olvasója, tragédiát akart írni Lucretiusról, és hosszasan álmodozott a Tarquiniusok elűzetéséről: a történetben a republikánus *Forradalom* archetípusát látta, mely a zsarnokságot elűzve a despotizmussal együtt a féktelen vágy mocskától is megszabadul, helyreállítva az erény és a tisztaság uralmát. Locke-ot, Algernon Sidneyt és a természeti jog klasszikus teoretikusait ismerve Rousseau azzal is tisztában volt, milyen elvek győzedelmeskedtek Angliában az 1688-as forradalom idején. Kamaszkorában Genfben a polgárháború szívszorító látványa tárult a szeme elé...

Rousseau vajon harcra és reményre buzdít? A monarchiák bukásában az igazság korszakának eljövételét látja? Turgot-val és a haladás teoretikusaival ellentétben Rousseau nem bízik a történelemben és a „felvilágosodásban”. Nem hisz abban, hogy a filozófia erőfeszítéseit az általános boldogság fogja megkoronázni. Ő inkább a fenyegető katasztrófák hírnöke: a civilizáció bűnei, az érdekek és az önzés gátlástalan játéka Európát véres anarchiába taszítja; a világot „rövid és gyakori forradalmak” fogják megrázni; a történelem közeledik a véghez, mely a kezdet barbárságát idézi; a hanyatlást kísérő erőszak következtében megint kialakul az a „mindenki harca mindenki ellen”, mely Hobbes szerint a társadalom kialakulása előtt jellemezte az emberiséget. Az ember, aki civilizálódásához az egyenlőtlenség, vagyis az igazságtalanság útját választotta, kimondta saját halálos ítéletét. Van-e még esély a *társadalom* újjáélesztésére? Erre már nyilván nincs idő. Rousseau, amikor az *Emil*-t írja és

álmodozásba menekül, mintha már csak az *egyén* számára remélne haladékat. E döntő pillanatban, amikor a tudat felfedezi a történelem valóságát s azt, ami őt az adott történelmi pillanathoz köti, mintha rögtön arra is kísértést érezne, hogy üdvözülését ne a történelemben vagy a történelem által keresse, hanem rajta kívül, mintegy elutasítva a történelem immár elkerülhetetlen kényszerét. Rousseau életművének jelentékeny része a történelem pesszimista olvasatát tárja a kortársak elé, s a menekülés lehetőségét a személyes lét magányába való visszahúzó-dásban látja. E szempontból, mely nem vonatkozik a teljes életműre, Rousseau azon széplelkek vezetője lesz, akiket elrettent a világ folyása, s úgy akarnak boldogságra lelteni, hogy mélységesen hisznek saját ártatlanságukban. A válsághelyzet, a forradalmak százada olyan törést jelent, mely az egyes ember figyelmét saját autonómiájára, másá-ra felé fordítja, arra készíti, hogy szembenézzen a fájdalommal *túléléssel*, mely ott tartja a halállal teli világban.

Rousseau azonban nem törődik bele egyértelműen a történelem bukásába. Nem mond le arról, hogy megfogalmazza egy törvényesen működő társadalom normáit, még akkor sem, ha e normáknak egyelőre sehol sem lehet érvényt szerezni. Azért lett író, hogy a hazugság és az igazságtalanság gaztetteinek túlságosan sokáig kiszolgáltatott emberek ébredjenek szerencsétlenségük tudatára; hogy az elnyomott népek képesek legyenek végre felismerni: igazi társadalmi kötelékek helyett rabszolgáncok fűzik össze őket. A genfi polgár azért szólt hozzájuk, hogy kijózanítsa őket a kábulatból, hogy segítsen nekik felis-

merni a szolgaság jármát a „virágfüzerek alatt”, melyek eltakarják. A Rousseau jóslataiban felvázolt közeli vég azt a sötét hátteret jelenti, melyből a csodás esemény kiemelkedhet; az előrevetített katasztrófa miatt a végső esély törékeny képe különös fénnel ragyog: valamiféle közös lendület vagy még inkább a Gondviselés jóvoltából érkező törvényhozó vezetésével a társadalmak visszatérhetnek igaz elveikhez: a szabadsághoz, az egyenlőséghez, az állampolgári erényekhez. Rousseau ékesszóló pátoszában a kor hatalmas választást kínál: végképp engedni a romlás sorsszerű szédületének, vagy új erőre kapni, újjászületni az egyszerűség szigorában és mértékletességében. Rousseau beszéde, mely szüntelenül a bűn gondolata körül forog, vádbeszéd: felelőssé teszi kortársait, szigorú felhívást intéz hozzájuk. Parancsa úgy szól, mint valamiféle utolsó figyelmeztetés: ha engedjük, hogy a luxus, a hiúság, a zsarnokság, a szolgaság még komolyabb károkat okozzon, hamarosan minden vérfürdőbe torkollik. Az üdvözlés, ha még egyáltalán lehet reménykedni benne, már csak valamiféle meg nem érdemelt kegyelem révén érkezhetsz el. Márpedig Rousseau-ban oly erős az üdvözlés iránti vágy, oly erős a káosztól való félelem, hogy saját kételyei ellenére, történelmi pesszimizmusa legerősebb állításai ellenére fenntartja a „törvényes intézményekhez való visszatérésről” és a társadalom megújulásáról szóló törékeny hipotézisét. Az újjászületéshez a válságon át vezet az út; az újjáéledés és a palingenesia csak azoknak jut osztályrészül, akik haj-

landók inni „a feledés vizéből”. A hosszú, lázas éjszaka után, amikor minden összezavarodik a homályban, az ébredés visszaadhatja az embereknek az igazi újrakezdés fényét: „Amint egyes betegségek megzavarják az emberek fejét és elhomályosítják emlékezetüket, úgy az államok életében is vannak mozgalmas korszakok, midőn a forradalmak éppen úgy hatnak a népre, mint a rohamok az egyénre. Ilyenkor a múlt megtagadása lép a feledés helyébe, s a polgárháború lángjába borult állam mintegy hamvaiból újjászületik, és ifjúsága megújul, mint aki a halál karmai közül szabadult.”* (*A társadalmi szerződés*, II, VIII.)

Nyilvánvaló, hogy nem cselekvési programmal és nem is reformtervezettel állunk szemben. Bizonyos értelemben többről van szó: a halál próbáján keresztül visszanyert élet mitikus alakzatát látjuk magunk előtt; az átlépett küszöb, az eltörölt múlt, a dicsőséges feltámadás képét. Rousseau olyan képeket használ, melyekkel a teológia az utolsó ítéletet írta le: az utolsó ítélet világi változatát tárja eléünk, mely az emberi történelemben és nem a Mennyei Atya birodalmában következik be.

E gondolatokat, e képeket Rousseau nem egymaga találta ki. Bizonytalanul, szétszóródva ott voltak körülötte a világban, melyben élt; ám ő olyan erőteljes formában és oly ellentmondást nem tűrő hangon fogalmazta meg őket, hogy ténylegesen hatni tudtak. A kor, mely csodál-

* Jean-Jacques Rousseau: *A társadalmi szerződés*. Bukarest, Kriterion, 1972, 71. o. Fordította, az előszót írta és jegyzetekkel ellátta Mikó Imre.

ta, istenítette, egyszerűen önmagára ismert benne. Rousseau felemelt szava nyilván nem „okozta” a francia forradalmat, de arra ösztönözte 1789 embereit, hogy saját helyzetüket forradalmi válságként élik meg. Rousseau (és a filozófusok) beszéde, anélkül hogy döntően befolyásolta volna az eseményt, felélesztette az *érzést*, mely az eseménynek magasztos értelmet adott: kidolgozta a fogalmakat, melyeket később a politikai *gondolkodás* és *cselekvés* tett próbára, ezenkívül mozgásba hozta azokat a nagy mitikus alakzatokat, melyeknek a kollektív *képzelet* később oly nagy jelentőséget tulajdonított. Felkínálta azt a nyelvet, mellyel a forradalom – az eskütételek, ünnepek, kultuszok, megemlékezések alkalmával – magasztosan és olykor nem minden szereptévesztés nélkül dicőítette önmagát.

Nem szeretnék megfélekezni sem Voltaire-ről, sem az enciklopédistákról. De itt, azokon az oldalakon, melyek 1789 *képeiről* szólnak, méltó módon kellett megemlékeznünk arról, aki a korszak kollektív képzeletét meghatározta.

A forradalmat megelőző és a forradalmi korszak rousseau-izmusával kapcsolatban hasznos olvasmányok André Monglond tanulmányai, mindenekelőtt lásd: *Histoire intérieure du Prérromantisme français*. 2 kötet, Grenoble, B. Arthaud, 1929. Lásd még: Pierre Trahard: *La Sensibilité révolutionnaire (1789–1794)*, Párizs, Boivin, 1936.

Az a módszeres kutatás, melyet Daniel Mornet *Origines intellectuelles de la Révolution française* (A francia forradalom szellemi gyökerei) című kötetében (Párizs, A.

Colin, 1933) végzett, lehetővé teszi, hogy világosan meghatározzuk az „értelem” és a körülmények szerepét: „Kétségtelen, hogy ha kizárólag az értelem veszélyeztette volna az *ancien régime*-et, az *ancien régime* nem lett volna kitéve semmiféle veszélynek. Ahhoz, hogy az értelem cselekedni tudjon, támaszpontra, a nép nyomorára, a politikai rossz közérzetre volt szükség. E politikai okok önmagukban azonban aligha vezethettek volna – legalábbis ennyire gyorsan – a forradalomhoz. Az értelem szabaddította fel és szervezte meg a következményeket, ő kívánta a rendi gyűlés összehívását. A rendi gyűlés pedig, bár az értelem ezt egyáltalán nem sejtette, a forradalomhoz vezetett.” (477. o.)

Illusztrációként most csak két, Rousseau-val kapcsolatos példát idéznék: az 1789. júliusi eseményeket követő szünet után az Opera J.-J. Rousseau *Le Devin du village* (A falusi jó) című operájával nyitja meg újra kapuit, a bevételt az erőd megostromlásakor elesett áldozatok családtagjainak ajánlják fel... Lakanal 1794. szeptember 15-i (II. év, fructidor 29-i) javaslata alapján a Konvent úgy dönt, hogy Rousseau hamvait a Panthéonba helyezik át. Íme Lakanal beszédének egy jellegzetes részlete: „A *Társadalmi szerződés*-t mintha azért írták volna, hogy az egész emberiség előtt olvassák fel, hogy megértessék vele, milyen volt valaha, és mi az, amit elveszített... Ám a *Társadalmi szerződés*-ben kifejtett nagy elvek, bármilyen nyilvánvalónak és egyszerűnek látjuk is őket ma, akkoriban nem keltettek jelentős visszhangot; nem értették meg őket eléggé sem ahhoz, hogy tanuljanak belőle, sem ah-

hoz, hogy féljenek tőlük; túlságosan meghaladták az emberek átlagos felfogóképességét, még azokét is, akik a közönséges szellemek felett álltak, vagy legalábbis ezt képzeltek magukról; bizonyos értelemben a forradalom értette meg velünk a *Társadalmi szerződés-t...*” (Idézi: Jean Moïse Paris: *Honneurs publics rendus à la mémoire de J.-J. Rousseau, étude historique* [Nyilvános tisztelgés J.-J. Rousseau emléke előtt. Történelmi tanulmány]. Genf, J. Carey, 1878.)

16

AZ ÜNNEPI SZERTARTÁS MINT MEGTÉVESZTÉS

Ne felejtjük el, hogy Jean-Paul Marat szüntelenül arra figyelmeztette olvasóit, óvakodjanak az „első forradalom” nagylelkűségi retorikájától és a hazafias ünnepektől. Így például azután, hogy 1789. augusztus 4. éjjelén a kiváltóságosok ünnepélyesen lemondtak társadalmi előjogaikról, Marat ezt írja a *L'Ami du Peuple* (A Nép Barátja) című lapban....: „Félő, hogy a harmadik rend képviselőinek bizalma és odaadása a hazafiság álarcában politikai célokat szolgál.” Szerinte az augusztus 4-i éjszaka *igazi okait* a paraszti tömegek féktelen haragjában, nem pedig a kiváltóságosok önkéntes akaratában kell keresnünk:

„Bizonyára az történt, hogy a nézőket valósággal lenyűgözte az a sok-sok igazságtétel meg jótétemény, melyeket az emberiség és a türelmetlenül megnyilvánulni vágyó hazaszeretet diktált, s e versengésben, amely

212

során a nagylelkűség szüntelenül igyekezett túlszárnyalni önmagát, a lelkesedés már-már az elragadtatásig hevült. Vajon tényleg erről volna szó? Óvakodjunk az erény megsértésétől, de ne hagyjuk, hogy bárki az orránál fogva vezessen! Ha ezeket az áldozatokat tényleg a jótékonyság diktálta, ismerjük el, hogy kissé sokáig várt, mielőtt hallatva volna a hangját! Micsoda? Felgyújtott kastélyaik tüzeinek fényénél tör ki belőlük a lelki nagyság, hogy lemondjanak a kiváltságról, mellyel olyan embereket tartottak rabságban, akik most fegyverrel a kezükben visszaszerezték szabadságukat? Látva, hogy végzik a fosztogatók, sikkasztók, a zsarnokság bérencei, lesznek olyan nagylelkűek, hogy lemondjanak a földesúri tizedről, és ne kérjenek többé semmit azoktól a szerencsétlenektől, akiket szinte az éhhalál fenyeget?” (*L'Ami du Peuple*, XI–XII. szám, 1789. szeptember 21., hétfő és szeptember 22., kedd.)

Karl Marx a *Louis Bonaparte brumaire tizenennyolcadikája* elején felidézi, hogy a római öltözék divatja valójában a polgárság hatalomra jutását készítette elő. Marat szívkuлтuszával kapcsolatban hasonló megállapításokra juthatunk, csakhogy ez esetben az érintett osztály nem a polgárság.

17

NYUGODT VIDÉKEK

A forradalmi dráma nem mindenkit ragad magával. A mellékjelenségek száma jelentékeny, és hiba volna figyelmen kívül hagynunk őket.

213

A Goncourt testvéreket például leginkább ezek izgatták. Némi berzenkedéssel ugyan, de újraolvashatjuk *Histoire de la Société française pendant la Révolution* (A francia társadalom története a forradalom alatt) és az *Histoire de la société française pendant le Directoire* (A francia társadalom története a Direktórium alatt) című műveket, melyek Boilly vagy Debucourt stílusára emlékeztető, kis képekből állnak. Amennyiben nem tévesztjük szem elől a döntő eseményeket és tetteket, arra is érdemes odafigyelnünk, ami a forradalom korszakából a tárcáirót érdekli: ilyenek a kávéházak, színházak, a divatos szórakozóhelyek, a kurtizánok, dalok, karikatúrák. Nem árt, ha tudjuk, hogy a forradalom előtt virágzó ún. „könnyfakasztó” és „érzelmes” irodalom a terror alatt sem vesztette el közönségét. Madame de Staël is emlékeztet erre *Considérations sur la Révolution française* (Gondolatok a francia forradalomról) című művében: „Miközben folytak a kivégzések, a színháztermek rendre megteltek; regények jelentek meg olyan címmel, mint *Új érzelmes utazás*, *A veszélyes barátság*, *Ursule és Sophie*; egyszóval az élet minden ízléstelensége és hívsága ott volt a leggyászosabb tombolás mellett.” A komédia Collin d’Harleville-lel, a zsánerkép (mely gyakran utcai jelenetet ábrázol) Boillyval, az erotikus metszet Debucourt-ral továbbra is fennmarad, szinte töretlen folytonosságot teremtve az *ancien régime* léhaságai és a császárság mulatságai között.

A női viselet alapvetően megváltozik. Az antik öltözékek divatja megszabadítja a nőket az alakjukat összehúzó fűzőktől és vaspántoktól; a derékvonal eltűnik; a könnyű, légies ruhák a khlamüszök szövetét utánozzák;

a haját rövidebbre vágják, és kibontva vagy viszonylag szabadon tekeredő fürtökben hordják. Ugyanakkor fontos változás tanúi vagyunk: a XVIII. század könnyed erotikája ritkán volt közönséges, míg a császárság korszakától kezdve a kacérság (legyen az akár „párizsi”) kitörölhetetlenül magán hordja a vulgaritás bélyegét. A vulgaritás (*vulgarité*) szót Madame de Staël használja először 1800-ban *De la littérature* (Az irodalomról) című könyvében, e neologizmus-sal bélyegezve meg az irodalmi ízlés hanyatlását a forradalom időszakában. Henry Harrisse *L. L. Boilly, peintre, dessinateur et lithographe, 1761–1845* [L.-L. Boilly, a festő, rajzoló és litográfus, 1761–1845] (Párizs, Société de propagation des livres d’art, 1898) című könyve mind a mai napig a legteljesebb munka, melyet erről az éles szemű, de közepszerű művészről írtak. Debucourt-ról lásd M. Fenaille: *L’œuvre gravé de Debucourt*. Párizs, E. Rahir, 1899.

18

ÚJJÁSZÜLETÉS A GEOMETRIA ÁLTAL

„A Konvent, mivel bátorítani szeretne volna a művészeket, akik megrendelés híján az ellenforradalom felé fordultak, 1793. augusztus 14-én dekrétumba foglalta, hogy építészeti pályázatot írnak ki, amelyen bárki indulhat, ám Dufourny építész kívánságának megfelelően elvárták, hogy az épületek egyszerűek legyenek, mint az erény. Az építészetnek – tette hozzá – a geometria által kell megújulnia.” (Spire Blondel: *L’Art pendant la Révolution*. Párizs, H. Laurens, é. n., 86–87. o.)

ÉPÍTÉSZET ÉS IGAZSÁG

Az új építészet igaz szeretne lenni. A „rokokó” teoretikusai elismerően vélekedtek a „szép hazugságról”. Emil Kaufmann Algarotti beszédes fordulatát idézi: „*Del vero più bella è la menzogna*. (Szebb a hazugság, mint az igazság.)” Algarotti – Lodoli álláspontjával éles ellentétben – kijelentette, hogy a szerkezet önmagában nem lehet szép: „a díszítések teszik széppé.” (*L'Architecture au siècle des Lumières*. Olivier Bernier francia fordítása. Párizs, Julliard, 1963, 112. o.) Kaufmann munkája világossá teszi, milyen szerepet játszott Lodoli az új („funkcionalista”) építészeti doktrína kialakulásában.

1789-ben a felvilágosult műkedvelők számára Palladio munkássága jelenti az építészeti ízlés felülmúlhatatlan példáját. Goethe szerint Palladio sikere a hazug díszítés (az oszlop vagy oszlopsor) és a funkcionális igazság (a fal) harmonikus egyesítésében rejlik. 1786. szeptember 19-én, Vicenzába érve alig várja, hogy megtekinthesse Palladio épületeit. „Bensőséges és belülről kiteljesedő nagy ember volt. A legnagyobb nehézség, mellyel neki is, mint minden modern építésznek, meg kellett küzdenie, az oszlopok megfelelő alkalmazása a polgári építőművészetben; mert oszlopot fallal párosítani mégiscsak ellentmondás. De hogy össze tudta kapcsolni a kettőt! hogy meggyőző művei közvetlen hatásával! s hogy elfeledtetni, hogy csak hiteget! Az ő dolgaiban valóban van valami isteni, valami

olyasmi, mint a nagy költő erélye: igazságból és hazugságból alkot valami harmadikat, melynek kölcsönzött léte elbűvöli az embert.”* (*Itáliai utazás*.)

Ami Quatremère de Quincy-t illeti, ő a szintézis és a középút máig élő példajaként dicséri Palladiót: „Palladio stílusának van egy olyan jellegzetessége, mely minden bizonnyal széles körben hatott; egyfajta... középutat talált egyfelől a között a komor rendszer között, melyet egyes szélsőséges szellemek eltúloznak az ókori minták utánzásakor, másfelől az anarchikus és szabados doktrínák képviselői között, akik minden rendszert elutasítanak, mert egyiket sem lehet egyetemesen alkalmazni... Palladio épületeit mindig az ész világossága, az egyszerű felületek, a szükség és az öröm törvényeinek kielégítő összhangja jellemzik; egyszóval olyan harmónia van köztük, hogy nem is tudjuk megmondani, melyik irányította a másikat... Így aztán igaz a megállapítás, hogy Palladio az a mester, akit egész Európában a legtöbben követtek, azt is mondhatnánk, hogy ő volt a modernnek törvényalkotója. (*Encyclopédie méthodique. Architecture*, „Palladio” szócikk.) Európához vegyük még hozzá a fiatal Amerikai Egyesült Államokat. Jefferson 1787-ben Palladio és a nîmes-i Maison carrée alapján készíti el a richmondi Capitolium terveit.

* J. W. Goethe: *Utazás Itáliában*. In *Goethe válogatott művei, Önéletrajzi írások*. Válogatta és a jegyzeteket írta Györfly Miklós; az *Utazás Itáliában* anyagát Rónay György válogatta; fordította Györfly Miklós és Rónay György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984. 97–98. o.

EGYSZERŰSÉG, FUNKCIÓ

Quatremère de Quincy az olyan egyszerűség híve, amelyet „nem lehet matematikai értelemben a legkisebb kifejezésre korlátozni”, s amelynek három különböző aspektusa: „A koncepció egyszerűsége az épület egészének tervében. Egyszerűség az összhatásban, melynek a célt kell kifejeznie. Egyszerűség a kivitelezést meghatározó eszközökben.”

„...Az építésznek mindenekelőtt a természetből vagy az épület rendeltetéséből kell ihletet merítenie ahhoz az általános gondolathoz, amely a terv típusát meghatározza; mert a használat minden épületet szükségképpen egyetlen egyszerű jellemzőnek rendel alá, mely az egész kompozíciót szabályozza. Bármilyen változatosságot és sokféleséget mutasson is egy-egy épület a részletekben, mindig meglesz benne az egyszerűség erénye, ha a művész képes volt az összes részt egy általános motívumnak alárendelni, mely mintegy magában rejti az egész magyarázatát.” (*Encyclopédie méthodique. Architecture*, 1788–1825, III. kötet, „Simplicité” [egyszerűség] szócikk.)

A KÖR ÉS A KÖZÉPPONT

A „vizionárius” építészek által szüntelenül használt köralak már nem a zárt világegyetem jelképe, mint a reneszánsz idején. Laplace *Égi mechanikájá*-nak tere végtelen. A köralak képe immár egyedül a naprendszerre vonatkozhat. Az új korszak győzedelmes voluntarizmusával a kép gazdag alkalmazási területre lel az individuálpсихológiában: az akarat embere *koncentrikus* ember. Itt mindenképpen utalnunk kell azokra az oldalakra, melyeket Georges Poulet *Les Métamorphoses du cercle* [A kör átváltozásai] című könyvében a romantika korszakának szentel (Párizs, Plon, 1961).

A „megvilágosodott” Louis-Claude Saint-Martin elméletében a teremtmények egyéni középpontjának gondolata az élet forrását jelentő kozmikus és spirituális középpont elképzelésével függ össze; íme a *L'Homme de Désir* (Vágyember, 1790) hatalmas látomása, mely meggyőződéssel vallja az egyetemes harmónia és összefüggések tételét; semmi kétség, hogy a romantika egyik „okkult forrásáról” van szó:

„Csodálattal töltött el, ahogy ez az egyetemes forrás az összes élőlényt lelkesíti, mindegyiket ellátva azzal a soha ki nem alvó tűzzel, melyből a mozgás meríti erejét. Minden ember középpontot alkotott, amelyben saját szférájának összes pontja tükröződött.

Ezek az emberek maguk is csak azon külön-külön szférák pontjai voltak, melyek osztályukat és egész nemüket alkotják; emezek ugyanígy egy középpont alá vannak rendelve.

E szférák maguk is egy-egy középponttól függtek valamely természeti rendben. E rendeknek ugyanígy megvolt a maguk középpontja a világegyetem nagy régióin belül.

E nagy régiók azoknak az aktív középpontoknak feleltek meg, melyek a kiolthatatlan életet hordozzák; ezek egy olyan középpontnak vannak alárendelve, mely minden létező első és kizárólagos mozgatója.

Így tehát minden egyedi, s mégis minden egy. Milyen tehát e hatalmas Létező, aki áthatolhatatlan középpontjából látja, hogy felmérhetetlen körsugarán az összes létező, a csillagok és az egész világegyetem egyetlen parányi pontot alkot?

...Hallottam, amint a világegyetem összes alkotóeleme egyetlen fenséges dallamot formál, amelyben a magas hangokat a mély hangok, a vágy hangjait az öröm és az elégedettség hangjai ellensúlyozták. Kölcsönösen segítettek egymást, hogy mindenütt rend uralkodjék, a nagy egységet hirdetve.

...Nem olyan ez, mint a mi sötét hajlékunkban, ahol a hangokat csak hangokkal, a színeket csak színekkel, egy anyagot csak a vele azonos anyaggal lehet összehasonlítani; ott minden egyforma volt.

A fény visszaverte a hangokat, a dallam fényt sugárzott, a színekben mozgás volt, mert a színek is éltek, s a

tárgyaknak egyszerre volt hangjuk, színük és kellő mozgékonyságuk ahhoz, hogy az egyik átjárja a másikat, s egyetlen pillantás alatt befussa az egész teret.

E csodás jelenés kellős közepén láttam, amint az emberi lélek a magasba emelkedik, ahogy a ragyogó napfény bújik elő a hullámok öléből.”

22

1789 ÉPÍTÉSZEI

Vizsgálatunk néhány (gyakran kizárólag elméleti) irányzatra szorítkozott, melyeket a korszak legmerészebb építészeinek neve fémjelez. Magától értetődik, hogy nem törekedtünk a teljes kép felvázolására. A jogos érdeklődés, melyet napjainkban Ledoux, Boullée, Poyet, Lequeu munkássága vált ki, nem feledtetheti Cellérier-t, Bélanger-t, Gondoint, Gisors-t, De Waillyt, Brongniart-t, Chalgrint, Victor Louis-t stb.; sem a nagy itáliai művészeket (Valadiert, Quarenghit), akár otthon, akár a távoli Oroszországban valósítják meg műveiket, sem az angolokat (John Nasht, John Soane-t, James Wyattot)... Kockázatos volna, ha 1789 építészetét valamiféle „általános szellemmel” próbálnánk jellemezni: nem elég itt könnyedségről, méltóságról, eleganciáról, szabályszerűségről és monumentalitásról beszélni. Kétségtelen, hogy egyfajta közös nyelv uralkodik, mely kedveli a szellemes vagy merész megoldásokat: mintha valamiféle letisztult nyelvtan irányítaná az összes tervet, az összes építkezést.

Ám még a kortársaik által „megfontoltnak” tartott építészeknél is megfigyelhető az erő iránti csodálat, az egyszerű nagyságra való törekvés, a méltóság, mely ugyanakkor megőrzi az épület dekoratív funkcióját, s az az olykor meglepő eljárás, mely az alapvető szerkezeti elemek következetes szigorát az épületbelső pompás díszleteivel párosítja: a díszítésben érezhető egyfajta visszafogottság, ám ez csak a hatás fokozására szolgál. A merev barázdák az előző korszakból örökölt, tekeredő formákkal felelnek; az arabeszk egyébként kezdi feladni számtalan irányba futó, kacskaringós vonalait, hogy egy hangsúlyosabban kirajzolódó szimmetriának engedelmesskedjék. Az indadíszek egyre inkább kötött, rendszeresen visszatérő motívumokat alkotnak; merészségük a pompeji, palmyrai vagy egyiptomi régészeti emlékektől elnehezülve visszafogottabb s egyúttal elvontabb lesz... Angliában ugyanakkor már megjelentek azok a különös építmények, melyek az egzotikum és a múltidézés jegyében születtek (ez utóbbit példázzák Wyatt neogótikus alkotásai)...

Ha példaértékük miatt gyorsan fel kellene sorolnom néhány 1789-ben megvalósított alkotást, a berlini Brandenburgi kaput említeném, Karl Langhans munkáját, melyet az athéni Akropolisz bejárata ihletett; a győzelmi szekér Gottfried Schadow szobrász műve. Mindenképpen idetartozik az a rendezési terv is, melyet Pierre Charles L'Enfant készített Washington város kibővítésére. A tét mindkét esetben egy főváros – egyszerre valóságos és jelképes – felépítése és presztízse volt.

AZ 1789-ES SZALON

Az 1789-es Szalon megnyitójára David csak egy képet küldött, az Artois grófja (a későbbi X. Károly) megrendelésére festett *Párisz és Heléná*-t. E festményt, mely inkább Nagy Sándor, mint Homérosz korát idézi, később a római történelemből merítő *Brutus* követi. Mindkét alkotáson mély nyomot hagytak a régészeti felfedezések, szellemiségük folytán azonban különös kontrasztot alkotnak. A minden belső feszültségtől mentes *Párisz és Heléná*-ban a női elv az uralkodó, míg a *Brutus* alapeleme a férfias döntés, mely éles ellentétben áll a női csoport által élénk festett mélységes fájdalom képével. A *Brutus* témájában egyesek annak a XVI. Lajosnak a bírálatát látták, aki családja és udvartartása körében túlságosan elnéző volt a forradalom ellenzőivel. Az 1789-es Szalonban alig néhány mű hordja magán a meghatározó történelmi esemény jegyét. Hubert Robert nemcsak látképeket és romokat festett, kiállította *A Bastille lerombolása* című vázlatot is, melyet a közvetlen élmény ihletett.

A kontraszt kiemelése érdekében nem árt felsorolni néhány kiállított mű témáját. M.-J. Vien: *L'Amour fuyant l'esclavage* (A fogságból menekülő Amor) – egy nő óvatlanul kinyitja a ketrecet, Amor elrepül, a másik nő szalad, hogy visszatartsa; *Une mère faisant porter des offrandes à l'autel de Minerve* (Anyá, aki ajándékokat küld Minerva oltárára).

F. A. Vincent: *Zeuxis choisissant pour modèles les plus belles filles de Crotone pour en former l'image de Venust* (Zeuxis Króton legszebb leányai közül válogat, hogy Vénust megmintázza). Az idősebb La Grenée: *Alexandre consultant l'oracle d'Apollon* (Nagy Sándor Apollón jósdájához fordul tanácsért). A fiatalabb La Grenée: *Télémaque et Mentor jetés dans l'île de Calypso* (Télemakhosz és Mentór Kalüpszó szigetére vetődik); *Achille sous l'habit de fille, reconnu par Ulysse* (Odüsszeusz felismeri a női ruhába bújt Akhilleuszt). J.-B. Regnault: *Descente de croix* (Levétel a keresztről); *Scène du Déluge* (Özönvízi jelenet). Joseph Vernet: *Le Naufrage de Virginie* (Virginie a tengerbe fullad); *Fin d'orage* (Elcsituló vihar); *Pêche au lever du soleil* (Halászat napkeltekor). Mme Vigée-Lebrun: *Portrait d'Hubert Robert* (Hubert Robert arcképe). Dumont: *Portrait du roi en miniature* (A király miniatűr portréja); *Portrait de Vien* (Vien arcképe) stb.

A Szalonok katalógusait (*Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*) J. Guiffrey rendezte sajtó alá, Párizs, A. Gouverneur, 1869–1872, 42 kötet. Új (fakszimile) kiadás: J. Laget, Librairie des arts et métiers éd., 1990.

A Párisz és Heléna régészeti utalásairól lásd E. Coche de la Ferté és F. Guey cikkét: „Analyse archéologique et psychologique d'un tableau de David”, in *Revue Archéologique*, 1950, II., 129–161. o. (Charles Picard jegyzeteivel). Számos rajz is fennmaradt, melyet David ókori emlékek alapján készített; ezek közül néhány a Louvre-ban található. Lásd Jean Adhémar: *David. Naissance du génie d'un peintre*. Párizs, R. Solar, 1953, főleg 39–45. o.

A BRUTUS – DUCIS LEÍRÁSÁBAN

J.-F. Ducis, aki Shakespeare darabjait igen szabadon ültette át a francia színpadra, episztolát írt Vienhez (*Épître à Vien*), „a francia iskola sikeres újjáélesztőjéhez”. Nemcsak Vien műveit idézi fel; a tanítványok és a kortársak (Regnault, Taillasson, Vincent) híres képeiről is megemlékezik. Ducis hosszasan beszél Davidról, egymás után sorolva fel *A Horatiusok esküjé*-t, a *Brutus*-t és *A szabin nők*-et (1799). Íme a *Brutus* leírása:

Ó, Brutus! micsoda látvány tárul mindjárt szemed elé!
Két fej nélküli, véres testet látok.
Micsoda? Fiaid nincsenek többé? Ó, szerencsétlen apa!
Ki adott parancsot e szörnyű mérszárlásra?
Te magad: de ó, jaj, fiaid helyett Rómát kellett választanod:
Nem lehettél egyszerre konzul és apa.
Látlak, amint ott ülsz mozdulatlanul az oltár mellett,
Elfordítod a tekinteted, és isteneidhez fordulsz segítségért.
A halált hordozod szívedben; de ó, egek! Mily bájosan
Fejezik ki kendőzetlen fájalmukat leányaid,
Akiket oly széppé tesz ártatlanságuk, fiatalságuk, könnyeik...
Te, szegény, aki nem sírsz, könnyeket csalsz elő a szememből.
Brutus szeme száraz; szenved, s e nagy férfit
hálát ad a halhatatlan isteneknek, amiért megmentette Rómát.
Ám a Te tüzed nem lankadhat, David!
Saját magaddal versenyre kelve kell túlszárnyalnod önmagad.

Amikor művészeted lángra gyújtja a lelked, és dicsőségre sarkall,
 Ösztönöd szól hozzád, az ő hangját kell követned.
 Mire nem képes a szellem! Azt tesz, amit csak akar:
 Önnön titkát sokszor maga sem ismeri.
 A mi munkánk a művészet; az ösztön a szellem.
 E teremő tűz, mely nélkül nincs élet,
 A festő, a költő e tüzes tápláléka
 Michelangelo lelkét hevíti, Tassóét elemészi.
 E tűz, mely érez, mely lát, ítél, kigondol és cselekszik
 Olykor nyugalmat színlelve megpihen:
 Ám alvó vulkán volt csupán; nagy zajjal kitör,
 És kiveti magából a fénylő remekművet.

25

AZ ÚJJÁSZÜLETETT FESTÉSZET

Az igazi festészet megújításának dicsőségét gyakorta tulajdonították a becsületes és félénk Joseph-Marie Viennek. „A nagy ember a természet elmélyült tanulmányozása után azt javasolta tanítványainak, hogy a szépségre az ókori szobrokban, Raffaello, Giulio Romano vagy Michelangelo képein és kartonjain keressenek mintát. Mivel maga is az itáliai festőiskola elveit követte, munkájával, személyes példájával olyan *mércét* állított tanítványai elé, mely az elmélet és a gyakorlat terén egyaránt tökéletességre törekedett...

Vien csak előkészítette az utat, melyet később David oly dicsőségesen járt be, s ezt a tiszteletre méltó agg

226

mester maga is elismerte. Egyszer, amikor látogatásával megtisztelt, arról beszéltem, milyen nagy szolgálatot tett a hazának azáltal, hogy megpróbálta újjáéleszteni a rajz- és festőművészetet; mire ő szerényen így felelt: *Én résre nyitottam az ajtót, David betaszította.* (Alexandre Lenoir: *Observations scientifiques et critiques sur le génie et les principales productions des peintres et autres artistes les plus célèbres...*, Párizs, B. Mondor, 1821, 259–262. o.) Az akadémiai tagságot Vien a *Daidalosz és Ikarosz* című képpel nyerte el. Vien számunkra az a festő marad, aki görög vázák, ókori domborművekből, a Pompejiben és Herculánumban feltárt régészeti emlékekből merített ihletet, ezekből az elemekből komponálta meg jellegzetesen „XVI. Lajos korabeli” allegorikus jeleneteit. *Marchande d'amours* (Sze-relemkereskedő) című képének hatalmas sikere volt. „Sok olyan képet festett, melynek témáját Homérosz ihlette, ám szelleme soha nem tudott a költő magaslatára emelkedni.” (Alexandre Lenoir: uo.)

26

DAVID POLITIKAI SZEREPE

David részt vett a Konventben, megszavazta a király halálos ítéletét, támogatta Robespierre-t, és thermidor 9. után börtönbe került. Része volt az akadémiák feloszlásában. Davidnak a Konventben játszott szerepéről lásd J. J. Guiffrey: „Louis David, pièces diverses sur le rôle de cet artiste pendant la Révolution”, in *Nouvelles Archives de*

227

l'Art français, 1872, 414–428. o.; D. L. Dowd: *Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution*. Lincoln, Nebraska, 1948; „The French Revolution and the Painters”, in *French Historical Studies*, I. kötet, 2. sz., 1959, 127–148. o.; James A. Leith: *The Idea of Art as Propaganda in France*. University of Toronto Press, 1965 (kitűnő bibliográfiával).

27

GREUZE ÉS FRAGONARD UTOLSÓ ÉVEI

Greuze már a forradalom előestéjén mindenkivel összeveszett: elvált a feleségétől, hátat fordított az Akadémiának, mely 1769-ben nem volt hajlandó történelmi festőként tagjai közé fogadni; 1785 után a közönség alig érdeklődik iránta. A festő mégsem hagyja abba a munkát; a forradalom alatt „a republikánus ünnepek alkalmával képeit olykor csoportba rendezve is lehetett látni” (Renouvier). A halálát (1805) megelőző években időnként kiállít pár festményt a Szalonban, melyek a tőle megszokott „érzelmes” stílusban készültek (1802: *Un cultivateur remettant la charrue à son fils*. [A földműves a fiának adja át az ekét]). Lásd J. Martin: *Œuvre de J.-B. Greuze, catalogue raisonné*. Párizs, 1908.)

Okkal feltételezhetjük, hogy ha a monarchia nem omlott volna össze, Fragonard tovább folytathatta volna illusztrátori és díszítőművészi pályafutását. Az 1789-es események feltehetően késleltették La Fontaine Meséi-

228

nek megjelentetését, melyekhez a festő csodálatos illusztrációkat készített. Egy ideig Grasse-ban élt, majd 1791-ben visszatért Párizsba. Valószínűleg együtt dolgozott sógornőjével, Marguerite Gérard-ral. (Lásd Jacques Wilhelm: „Fragonard eut-il un atelier?”, in *Médecine de France*, 25, 1951, 1728. o.) David jóindulattal viseltetett iránta. Fragonard 1794-ben a Művészeti Zsűri tagja lett, majd Vincent, Hubert Robert, Pécault és Pajou mellett a Louvre termeiből kialakított új múzeum munkáját irányító bizottságban, a „Conservatoire du Musée”-ben is helyet kapott. (Lásd Dominique Poulot: „La naissance du Musée”, in *Les Arts de la Révolution, 1789–1799. Aux armes et aux arts!* Sajtó alá rendezte Philippe Bordes és Régis Michel. Párizs, Adam Biro, 1988, 201–231. o.) A közönség megfélemedezett róla. (Lásd Georges Wildenstein: *Fragonard*. London, Phaidon, 1960.)

28

REYNOLDS ÉS MICHELANGELO, AVAGY AZ EPIGONOK ALÁZATA

Reynolds tizenötödik és utolsó előadásában (*Discourse on Art*, 1790. december) Michelangelo dicséretét zengi, akiben a festészet felülmúlhatatlan mesterét látja. Reynolds szerint Michelangelo képzeletének köszönhetően – „a legfenségesebb” képzeletnek, melyet „valaha is látott a világ” – a művészet „váratlan érettségre” tett szert. Hozzá mérve „azok, akik később jöttek, és őt utánozták”,

229

erőtlen művészek. „Itt csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy művészetünk alárendelt részei – talán ugyanúgy, mint más művészetek esetében – lassú és folyamatos növekedéssel fejlődnek, ám azok, melyek a képzelet teremtészet adta erejétől függenek, rendszerint azonnal teljes szépségükben tárulnak fel. Valószínűleg ezt példázza Homérosz esete és mindenekelőtt Shakespeare-é. Michelangelo a lehető legköltőibb módon fogta fel művészetünket, s ugyanaz a merész szellem, mellyel eleinte a képzelet ismeretlen vidékeit térképezte fel az újszerűségtől elkápráztatva és felfedezései sikerétől lelkesen, óhatatlanul egyre messzebbre hajtotta, így pályája során képes volt átlépni azokat a határokat, melyekbe követői, akikben nincs meg ez a rendkívüli erő, szükségképpen beleütköznek.

...Amikor e nagy művészet megértésére törekszünk, be kell látnunk, hogy nehezebb a dolgunk, mint azoknak, akik akkor éltek, amikor e művészetet felfedezték, akiknek szelleme kora gyermekkoruktól kezdve hozzászokott e stílushoz, s akik mintegy anyanyelvükként sajátították el a nyelvét. Nem kellett leszokniuk a közönséges stílusról; nem volt szükségük meggyőző beszédre ahhoz, hogy kedvezően fogadják e művészetet, sem arra, hogy elvei bonyolult elemzésével győzzék meg őket az alapjául szolgáló, rejtett igazságokról. Manapság olyasféle grammatikára és szótárra van ehhez szükségünk, mintha valamilyen holt nyelvet tanulmányoznánk. Ők a mindennapi gyakorlat során sajátították el, s talán jobban, mint ha külön tanulták volna.

Michelangelo stílusa, melyet nyelvhez hasonlítottam, s amelyet költői értelemben nyugodtan nevezhetünk az istenek nyelvének, ma már nem él úgy közöttünk, mint a XVI. században...” (Sir Joshua Reynolds: *Discourses on Art*. Sajtó alá rendezte Robert R. Wark. New Haven, Yale University Press, published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, London, 1975, 278. o.)

Reynolds művészete valójában egyfajta józan eklektika, melynek egyik legértékesebb vonása a bámulatos színkezelés. Az 1789-es *Dido halála* (*Death of Dido*, Palace, London) Correggio varázsát a velencei festők színeivel próbálja ötvözni. Edgar Wind kimutatta, hogy Dido testtartása szinte „szó szerint” idézi azt az *Alvó Pszükhé*-t, melyet Giulio Romano egyik tanítványa festett a Palazzo del Tè mennyezetére. (Lásd Edgar Wind: „Borrowed attitudes in Reynolds and Hogarth”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938–1939, II., 182–185. o.)

AMERIKAI FESTŐK

Benjamin West és John Singleton Copley, az új kontinens szülöttői pályájuk nagy részét Angliában töltötték. West, mint láttuk, hivatalosan elismert festő lesz, Reynolds után ő tölti be a Királyi Akadémia (Royal Academy) elnöki tisztét. Mindkettőjüket érdekli a jelen, s mivel témáikat gyakran a korabeli események ihletik,

hozzájárulnak a történelmi festészet megújításához. Így a napóleoni eposz francia festői számára készítik elő az utat. E szempontból tehát megelőzik korukat. Az új időszámítás VI. évében Pommereul tábornok, Milizia fordítója sajnálkozik, amiért nincsenek még „sem festők, sem metszők”, akik megörökítenék „a forradalom csodáit”, a francia seregek „bámulatos tetteit”. Azt szeretné, ha a művészet a nevelés és a propaganda eszközévé válna, hogy „Európa másképp gondolkodjék e forradalomról, melynek annyi rágalmat kellett elszenvednie”. E témáról lásd Edgar Wind: „The Revolution of History Painting”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, II., 1938–1939, 116–127. o.

Charles Willson Peale és Gilbert Stuart mindketten West tanítványai voltak Londonban, később az Egyesült Államokban dolgoztak portréfestőként. 1789-ben Peale megfesti Benjamin Franklin portréját, mely egyik legjellegzetesebb műve lesz. (Lásd Charles Coleman Sellers: „Portraits and Miniatures by Charles Willson Peale”, *Transactions of the American Philosophical Society*, új folyam, I. rész, 1952. június, 1–369. o.) A papírlapon, mely a nagy ember bal keze előtt hever, Franklin egyik híres szövegét olvashatjuk a villámról és az elektromos vezetőkről. Franklint 1789-ben a néger rabszolgák felszabadításának ügye foglalkoztatta, ekkor született az *An Address to the Public, from the Pennsylvania Society for Promoting the Abolition of Slavery, and the Relief of free Negroes unlawfully held in Bondage*. (A rabszolgaság eltörléséért és a törvénytelenül rabszolgasorban tartott, szabad feketék felszabadításáért létrehozott Pennsylvania Egyesület memorandumja).

Prud'hon 1789-ben már harmincegy éves. Ekkor tér haza Itáliából, ahol Canova hiába marasztalta. Prud'hon Itáliában felfedezte Leonardo da Vincit és főleg Correggiót. Párizsban a forradalom első éve alatt kevesen ismerik. Virágkorát a konzulátus és a császárság időszaka jelenti. A forradalom alatt egyszerre fest szerelmi allegóriákat – *L'Amour séduit l'Innocence, le Plaisir l'entraîne, le Repentir suit* (Amor meghódítja az Ártatlanságot, az Öröm magával ragadja, a Megbánás követi); *L'Amour réduit à la raison* (A kijózanodott Amor); *L'Union de l'Amor et de l'Amitié* (A Szerelem és a Barátság egyesülése) – és polgári allegóriákat: *Le Génie de la Liberté* (A Szabadság szelleme); *La Tyrannie* (A Zsarnokság); *La Constitution française. La Sagesse unit la Loi avec la Liberté et celle-ci appelle à l'union la Nature avec tous ses droits* (A francia alkotmány. A Bölcsesség a Törvényt a Szabadsággal egyesíti, ez pedig a Természet összes jogával való egyesülésre hív). Lásd Jean Guiffrey: *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*. Archives de l'art français, új folyam, XIII., 1924.

A KÖRVONALRAJZ KEZDETEI

Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle (Róma és az Antikvitás újjászületése a XVIII. század végén) című doktori disszertációjában (Párizs, 1912) Louis Hauteceœur külön fejezetet szentel a „radikális klasszicizmusnak” és azon művészek esztétikai törekvéseinek, akik a körvonalrajzot gyakorolják:

„A legáltalánosabb és legállandóbb Szépséget kívánták elérni, így aztán kiiktattak mindent, ami véletlenszerű, a színt, sőt az árnyékot is; a formákat körülíró rajznak viszont, mely a legintellektuálisabb plasztikus elem, rendkívül fontos szerepet tulajdonítottak, és kizárólag a körvonalak felvázolására használták; az elvont körvonalrajzban vélték megtalálni azt az ésszerű módszert, mellyel koncepcióikat megvalósíthatják.

Az egyszerű eljárást már néhány metsző is megpróbálta alkalmazni: Barbault 1770-ben körvonalrajzzal ábrázol ókori féldomborműveket és kelyheket, Casanova pedig így örökített meg néhány Herculanumban talált bronztárgyat. Hamarosan felmerült, hogy ezzel az oly tiszta rajztechnikával kellene a diákokat a „vonal tisztaságára” tanítani. Volpato és Morghen 1785-ben szobrok alapján készített mintákat jelentetett meg, „*in simplici contorni con poche ombre*”. (Egyszerű körvonalakkal, kevés árnyalással.) Csakhogy, bár e szobrok a XVIII. századi ember számára színtelenek voltak, mindenképpen vetet-

tek árnyékot; az ásatások során pedig egész csoport olyan régészeti emlék került elő, mely jelezte, hogy az ókoriak már megvalósították e modern reformerek kívánságait. A görög vázák vajon nem a körvonalrajz tökéletes példáit állítják elének? (243. o.)

FRANÇOIS HEMSTERHUIS:
LEVÉL A SZOBRÁSZATRÓL (1769)

Hemsterhuis szerint a szobrászatban a nyugalom és a fenség a lehető leggyorsabb percepció, sőt az azonnali észlelés lélektani igényére felel. „Egyik szükségszerű elve tehát az egység vagy az egyszerűség. Ám mivel a szobrászat természetéből adódik, hogy alkotásainak szépsége minden oldalról és valamennyi nézőpontból egyformán gyönyörködteti a szemet, távolról éppúgy tetszeni akar és tetszenie kell, mint közelről, vagy talán még annál is jobban. Ezért úgy gondolom, inkább arra kellene törekednie, hogy kifogástalan és könnyed körvonalaival megpróbálja a lehető legrövidebbre szűkíteni azt az időt, amely alatt képet alkothatok magamnak a tárgyról, mintsem arra, hogy a tettek és szenvedélyek tökéletes kifejezésével a lehető legtöbb gondolatot sugallja; ebből pedig magától értetődően következik az elvárt nyugalom és nagyság.” Látjuk tehát, hogy Winckelmannhoz hasonlóan Hemsterhuis is a formák nyugodt szépsége mellett foglal állást, a karakter kifejezésére való törekvéssel szemben. (Az isteni nyuga-

lom esztétikai problémájáról lásd Walter Rehm tanulmányát: *Götterstille und Göttertrauer*, a szöveg az azonos című kötetben található, Salzburg, 1951.)

33

KANT ÉS A RAJZ ELSŐDLEGESSÉGE

A forma, a rajz, a körvonal elsődlegességének – az elvnek, melyet a neoklasszicista művészek oly következetes szigorral próbáltak tiszteletben tartani – egyik legvilágosabb megfogalmazását Kantnál találjuk. (*Az ítéleőrő kritikája*, 14. §, 1790). A szín érzéki vonzalom, túlságosan közvetlenül érinti és érdeklí érzékeinket, ezzel szemben a rajz lehetővé teszi az *érdek nélküli* örömet:

„A festészetben, a szobrászatban, általában minden képzőművészetben, az építő- és a kertművészetben, amennyiben ezek szépművészetek, a *rajz* a lényeges, melyben az ízlés számára minden készítésnek pusztán az jelenti az alapját, ami formája által tetszik, nem pedig az, ami az érzetben gyönyört kelt. A kontúrt kitöltő színek a vonzó ingerhez tartoznak. Azt ugyan elérhetik, hogy a tárgy önmagában élénken hasson az érzetben, de nem tehetik a tárgyat széppé és szemlélésre méltóvá; ami a szép formához szükséges, az többnyire éppenséggel igencsak korlátozza a színek szerepét, s még ahol van is helye a vonzó ingernek, a színeket ott is egyedül a szép forma nemesíti meg.”*

* I. Kant: *Az ítéleőrő kritikája*. Budapest, Osiris, Gond-Cura Alapítvány, „Sapientia humana”, 2003, 135–136. o. Papp Zoltán fordítása.

„Egy este, amikor több mint egy tucat vendéget hívtam, hogy meghallgassuk Lebrun verseit a költő előadásában, fivérem a délutáni pihenő alatt az *Anacharsis utazása*-ból olvasott fel nekem pár oldalt. Amikor ahhoz a részhez ért, ahol egy görög vacsora leírása közben több mártás elkészítési módját is elmagyarázzák, így szólt hozzám: – Ezt ki kellene próbálnunk ma este. Azonnal hívtam a szakácsomat, és rendelkeztem a szükséges teendőkről; megbeszéltük, hogy készít egy mártást a jércéhez, egy másikat pedig az angolnához. Mivel igen szép nőt vártam aznap estére, azt találtam ki, hogy valamennyien görög ruhába öltözünk, s így lepjük meg Vaudreuil urat és Boutin urat, akikről tudtam, hogy csak tíz órákor érkeznek. A műtermemben lévő anyagok között, melyekkel modelljeimet szoktam felöltöztetni, mindent megtaláltam, ami a ruhákhoz kellett, Parois grófjának pedig, aki Cléry utcai házában lakott, volt egy csodálatos etruszk vázagyűjteménye. Aznap délután négy óra tájban épp látogatóba vártam. Elmondtam, mire készülök, így aztán rengeteg kelyhet és vázát hozott magával, ezekből válogathattam. Az összes tárgyat saját kezűleg tisztítottam meg, s egy csupasz mahagóniasztalra tettem őket. Ezután a székek mögé hatalmas paravánt állítottam, gondosan eltakarva egy lepellet, melyet bő redőkkel csíptettem fel, ahogy azt Poussin képcin látni. A plafonról lógó csillár erős fénnel

világította meg az asztalt; végül minden elkészült, még kosztümjeim is, amikor megérkezett az első vendég, Joseph Vernet lánya, a bájos Mme Chalignin. Utána Mme Bonneuil következett, aki feltűnő szépség; majd Mme Vigée, a sógornóm, aki nem mondható csinosnak, de senkinek a világon nincs olyan szép szeme, mint neki, s mindhármukat egyetlen szempillantás alatt athéni nőnek öltöztettem. Belép Lebrun-Pindare; kifésüljük hajából a rizsport, kibontjuk oldalsó tincseit, s fejére babérkoszorút helyezünk... Parois grófjának szerencsére volt egy nagy, bíborszín köpönye, ebbe burkoltam poétámat, akit egyetlen pillanat alatt valódi Pindarosszá, Anakreónná változtattam. Aztán Cubières márkija következett. Míg arra vártunk, hogy valaki elhozza házából gitárját, melyből a márki aranyozott lantot varázsolt, felöltöztettem.

Későre járt, alig maradt időm, hogy magamra is gondoljak; de mivel mindig tunikaszerűen szabott fehér ruhát viseltem, amit most ingvállnak hívnak, csak egy fátylat és egy virágkoszorút kellett a fejemre tennem. Különös gonddal öltöztettem fel leányomat, e bájos gyermeket és az angyalian szép Bonneuil kisasszonyt. Mindketten elragadóak voltak, ahogy kezükben könnyű antik korsót tartva itallal kínáltak bennünket.

Fél tízre végeztünk az előkészületekkel, s amikor elfoglaltuk helyünket, az asztal olyan váratlan, olyan festői hatást keltett, hogy sorban egymás után felálltunk, és megcsodáltuk azokat, akik ülve maradtak.

Tíz órakor hallottuk, hogy Vaudreuil és Boutin gróf kocsija behajt a kapun, s amikor e két úr az ebédlő ajtajához

ért, melynek mindkét szárnyát kinyitattam, ott találtak minket, amint Cubières úr lantkíséréssel Gluck kórusát, a *Paphosz és Knidosz istenét* énekeltük.” (*Souvenirs*. Párizs, Charpentier, é. n., 2 kötet, I. kötet, 67–70. o.)

Mme Vigée-Lebrun, aki a görög vacsorát rögtönzéseként írja le, azt akarja elhitetni, hogy a mulatság szinte semmibe nem került: mindössze tizenöt frankot adott ki, míg a legenda szerint a költségek több tízezer frankra rúgtak. Jegyezzük meg, hogy játékról volt szó, melyhez az ókori Görögország felelevenítését választották témaként. Tudjuk, hogy Orléans hercegénél Mme de Genlis és David *élőképeket* rendezett. Ha másrészt arról sem feledkezünk meg, hogy *A Horatiusok esküjé*-nek témáját David minden valószínűség szerint Noverre balett-pantomimjából merítette, különös körforgás rajzolódik ki szemünk előtt az élet, a színpadi előadás, a festészet és az ókor nosztalgikus képe között, mely rendkívüli varázserejét épp a távolságnak köszönheti. (Lásd Edgar Wind: „The Sources of David’s *Horaces*”, in *Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, 1940–1941, IV., 124–138. o.) David *Horatiusai*-ból merít ihletet az az opera, melynek szöveggönyvét Guillard írta, zenéjét pedig Salieri, Gluck kedvenc tanítványa szerezte. Edgar Wind szerint az 1789-es Szalonban bemutatott *Párizs és Heléná*-t feltehetően Gluck *Párizs és Heléná*-ja ihlette.

A TÖRTÉNELMI TUDAT

A történelmi tudat a XVIII. század végén megerősödik. Árulkodó tényként jegyezzük meg, hogy L. Lanzi *Storia Pittorica dell'Italia*-ja (Itália festészetének története) 1789-ben jelenik meg, Herder *Gondolatai (Ideen)* 1784 és 1791 között látnak napvilágot.

Franciaországban, miközben a forradalmár képrombolók továbbra is törnek-zúznak, a múlt remekműveinek és dokumentumainak megőrzése módszeresebbé válik. A köztársaság kormánya folytatja az *ancien régime* egy korábbi tervét. A Louvre nagy galériájából „Múzeum” lesz, melyben az egykori királyi gyűjtemények képeit állítják ki. A Kis Ágoston-rendiek kolostorában Alexandre Lenoir létrehozza a Francia Műemlékek Múzeumát, ahova a lerombolt templomok és kastélyok maradványainak legértékesebb darabjai kerülnek. A múzeumhoz emlékkert is tartozik, melyet műromok tarkítanak, a tájképeken látható kertek mintájára. Lenoir a nagy emberek hamvait az így egy helyen összegyűjtött műemlékek közelében akarta elhelyezni. Olyan helyet szeretett volna teremteni, ahol a múlt ismerete, a nemzet dicső tettei iránti csodálat a halálról való elmélkedéssel és a természet közelségének élményével egyesül. Alexandre Lenoir vállalkozása bizonyítja, hogy a forradalom két jellegzetes intézménye, a múzeum és a panteon valójában ugyanabból a szándékból születik: a történelmi tudás a

példamutató nagy emberek iránti lelkesedéssel párosul. Soufflot Szent Genovéva-temploma, melyet Quatremère de Quincy tervei alapján építenek át, az állam polgárainak kultikus helye lesz: közös mauzóleum valamennyi halott számára, akikben a kollektív tudat szívesen ismeri fel önmagát. Ez – ha úgy tetszik – a nagy nevek és a nagy életutak múzeuma.

1789 SZOBRÁSZAI

A korszak a könnyed báj (Clodion) mintha a gyász érzelmességével kívánná ellensúlyozni (Banks, Flaxman, Schadow). Sergel, aki a *Részeg faun* dionüszoszi „démoniségétől” eljut hatalmas angyalai hideg nyugalomához, a maga módján jelzi e két stílus váltakozását. E két ellentétes kísérlet között ugyanakkor ha nehezen is, de kirajzolódik egy egyszerre visszafogott, könnyen alakítható és határozott művészet útja, mely a valóságot tartja szem előtt, az arcokat mégis titok lengi be, az adott pillanatot megörökítő portré mintha titkos időtartalékot rejtene: Houdonról beszélünk. A leányáról, Sabine-ról mintázott mellszoborból mélységes szeretet árad. Houdonnak nem volt szerencséje a forradalommal; 1789 után, amikor elkészíti Bailly, La Fayette és Mirabeau portróját, egyre inkább a tanításnak szenteli magát.

Szinte lázas gyorsasággal bontakozik ki az emblémák és jelképek szobrászata (képviselői Chinard, Michallon,

Moitte, Roland, Beauvallet, Lesueur, Corbet, Espercieux, Ramey, Chaudet, Cartellier – akik legalább annyival tartoznak nagy elődeiknek, Pigalle-nak és Pajounak, mint az ókori mintáknak és David bátorításának). Poroszországban Schadow, aki nem követi Winckelmann előírásait, és hamarosan összeütközésbe kerül Goethével, megpróbál összhangot teremteni a klasszikus kecsesség és méltóság, illetve az imitáció pontossága között. „Realiz-musa” Houdonéhoz hasonlóan képes elérni, hogy az egyedi vonások (bármily felkavaróak legyenek is) eljussanak a tiszta formák birodalmába.

37

GOETHE ÉS A BIPOLÁRIS VILÁGEGETEM

„Goethe a dualitásból vezette le színekörét. Megkülönbözteti a fény közelében lévő pozitív oldalt (a sárgától a vörösig) és a negatív oldalt (a kéktől a liláig), mely a sötétség felé tart. A színek első csoportjában találjuk »a fény dicső tetteit«, a többiben »szenvédéseit.«” (Marianna Trapp: *Goethes naturphilosophische Denkweise*. Stuttgart, 1949, 75. o.)

242

38

AZ ÁRNYÉK ELFOGADÁSA

Goya – mivel képes volt elfogadni az árnyékot – a korban egyedülálló módon a fényből és annak örökös változásaiból tudta megteremteni művészete lényegét. Mindenütt másutt, különösen azoknál a művészeknél, akik a körvonal egyeduralmának vetik alá magukat, a *megvilágítás* mintegy adalékként kerül a formákra. Jutta Held, aki rendkívül figyelmesen elemzi a fényt és a színeket Goya életművében, tanulmánya végén ezt írja: „Davidtól kezdve a francia festők a színt és a fényt egyre inkább külön-külön tárgyakra alkalmazzák. Goyánál viszont a fény, a sötétség és a különböző színértékek (melyek végül a fényt és a sötétséget is magukban foglalják) önmagukban érdekesek, nincsenek teljes mértékben a reprezentáció alá rendelve.” (Jutta Held: *Farbe und Licht in Goyas Malerei*. Berlin, 1964, 159. o.) Goya művészete ezért előlegezi Manet merész újításait.

39

BORZALOM ÉS FENSÉG

Talán meglepő, hogy Goya kései periódusának legféltlenebb alkotásait *Az ítélőerő kritikája*-nak téziseivel (1790) vetjük össze.

243

Gondoljunk arra, hogy Kant Burke-höz hasonlóan kettős esztétikát javasol: a szép és a fenséges esztétikáját. Szép az, ami „érdek nélkül tetszik”, ami „fogalom nélkül, általánosan tetszik”^{*}; „egy tárgy *célszerűségének* a formája, amennyiben ezt a célszerűséget bármiféle cél megjelenítése nélkül észleljük a tárgyon”^{**}; a szépséget „fogalom nélkül, egy szükségszerű tetszés tárgyaként ismerjük meg”^{***}. Egyedül a szellem uralja a képzelet szabad játékát, az értelem törvényeivel való kiegyezését; e téren az elvek mit sem érnek, mert a szellemen keresztül kizárólag a természet diktálja a művészet törvényeit. A XVIII. század végén a szép kanti esztétikájában igazolást találó díszítőművészet soha nem látott virágzásnak indult, rendkívül finom ecsetkezeléssel dolgozott, tökéletesen uralta formanyelvét.

Ezzel szemben a fenséges esztétikája egy olyan reflexió szempontjából érdekes, mely a külső valóság félelmetes látványából kiindulva tudatára ébred annak a gyökeres különbségnek, amelynek köszönhetően a természet pusztító erői nem érinthetik az ember lényegét: „fenséges az, aminek már pusztá elgondolni-tudása is az elme egy olyan képességét bizonyítja, amely felette áll az érzékek minden mércéjének.” (25. §).^{****} [...] „Ebből is látható,

* I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*, i. m. 9. §.

** Uo. 147. o.

*** Uo. 151. o.

**** Uo. 163. o.

hogy az igazi fenségesség csak az ítélő elméjében kerekedő, nem pedig a természeti objektumokban, melynek megítélése az elme ilyen hangoltságát eredményezi. Ki akarná vajon fenségesnek nevezni a sötétben tomboló tengert vagy a jégpiramisokkal tűzdelt, vad rendezetlenségben egymásra tornyosuló alaktalan hegytömegeket stb.? Ám az elme önmaga megítélésében emelkedettnek érzi magát, amikor az efféle dolgoknak a formájukra való tekintet nélküli szemlélésében ráhagyatkozik a képzelőerőre és a képzelőerővel minden meghatározott cél nélkül kapcsolatba kerülő, azt pusztán kibővítő észre, de eközben a képzelőerő teljes hatalmát meg-nem-felelőnek találja az ész eszméihez mérten” (26. §).^{*} [...] „Következésképp a természetbéli fenséges érzése: tisztelet önnön mivoltunk iránt, mely tiszteletet egy bizonyos szubrepció folytán – ti. úgy, hogy a tiszteletet, amely a saját szubjektumunkban hordozott emberiség eszméjének szól, felcseréljük az objektum iránti tisztelettel – egy olyan természeti objektummal szemben tanúsítjuk, amely mintegy szemléletessé teszi számunkra megismerőképesseink ész által való meghatározottságának feljebbvalóságát az érzéki-ség legnagyobb képességéhez viszonyítva is” (27. §).^{**} [...] „A merészen kiszögellő, mintegy fenyegető sziklák, az égen tornyosuló, mennydörgés és villámlás közepette tavonuló viharfelhők, a vulkánok a maguk romboló hatalmasságában, a teljes pusztulást hátrahagyó orkánok, a

* Uo. 169. o.

** Uo. 170. o.

határtalan háborgó óceán, a hatalmas folyam magasból lezúduló vízesése és hasonlók: hatalmukkal összehasonlítva ellenállásra való képességünk jelentéktelenül kicsivé lesz. Látványuk azonban mégis annál vonzóbb, minél félelmetesebb – feltéve, hogy mi magunk biztonságban vagyunk; s az ilyen tárgyakat szívesen nevezzük fenségesnek, mert a lélek erősségét a szokásos közepszer fölé fokozzák, és feltárulni engedik bennünk az ellenállásnak egy egészen másfajta képességét, mely bátorságot ad ahhoz, hogy összemérhessük magunkat a természet látzólagos hatalmasságával.” (28. §).^{*} [...] „A fenséges tehát nem a természetes dolgokban rejlik, hanem csak elménkben, amennyiben képesek vagyunk tudatára ébredni önmagunk fölényének a bennünk lévő természettel és ezáltal a rajtunk kívüli természettel szemben is (amennyiben ez utóbbi befolyással van ránk). Mindazt, ami bennünk ezt az érzést kiváltja – és ehhez a természet *hatalma* szükséges, mely erőinket felszítja –, fenségesnek nevezzük (habár nem tulajdonképpen értelemben); és csakis ama bennünk lévő eszme előfeltétele mellett és csak rajta keresztül vagyunk képesek eljutni azon lény fenségességének eszméjéhez, aki iránt nem pusztán a természetben kimutatott hatalma miatt viseltetünk belső tisztelettel, hanem még inkább annak a belénk plántált képességnek köszönhetően, hogy a természetet félelem nélkül ítéljük meg, s mivoltunkat mint a természet felett állóan fenségest gondoljuk el” (28. §).^{**}

^{*} Uo. 174. o.

^{**} Uo. 177. o.

Kétségtelen, hogy a fenséges kanti esztétikája elsősorban olyan művekre alkalmazható, mint Joseph Vernet viharai, Kaspar Wolf vagy Ludwig Hess alpesi tájképei. A fenséges esztétikája a néző részéről olyan biztonságérzetet feltételez, mely Goya világában már nem létezik, pedig – ahogy azt Hubert Damisch oly helytállóan jegyzi meg – a festő mélységesen kötődik az „istení észhez”. („L’Art de Goya et les contradictions de l’esprit des Lumières”, in *Utopie et Institutions au XVIII^e siècle*. Párizs, Hága, 1963.) Felmerül a kérdés, hogy Goya, aki már nem a természet szemgyönyörködtető borzalmait festi, hanem a háború (az „emberben gyökerező gonosz”) szörnyűségeit, vajon továbbra is nyitott marad-e a kanti fensőbb-ségérzet szubjektív dimenziója előtt. A *háború borzalmai* kapcsán Theodor Hetzer megjegyzi: „Nem kalandozunk el, semmi sem tereli el figyelmünket. Semmi nem hozza el a megbékélést sem. Hiszen semmi nem vezet el valami-féle általános rendhez, semmi nem jelzi, hogy volna törvény, mellyel biztos talajon állhatnánk, s mely arra biztatna, higgyük el, hogy még a rettenetben is ott van a sors szükségyszerűsége, Isten akarata. A művészet eszközeivel felfokozott élmény nem vezet felszabadításhoz, csak növeli fojtogató rossz érzésünket, rémálunkat. Rembrandt, Tiziano, Velázquez utolsó műveiben a konkrétum átszellemül; Goya művészetében kísértetiessé válik. A nagy művész útja a dolgok sokaságától és közelségétől eltávolodva mindig a látomás felé vezet. Goya vízióit azonban nem az örökkévaló fény világítja meg; a sötétség, a semmi van mögöttük.” (*Aufsätze und Vorträge*. 2 kötet, Lipcse,

1957, I. kötet, „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800”, 196. o.) Igen, oda lett a világ harmóniája; nincs semmi, ami e földi létben biztonságot adhatna, semmi, ami vigaszt nyújthatna; az ég bezárult. Ám annál fontosabbá válik a művészet s a szellem ellenállása a borzalom bővületével szemben. Ha az emberi világot hiába próbáljuk megérteni, a művészet leleplező ereje jelenti az egyetlen menedéket. Nyilvánvaló, hogy Goya művészete egy bizonyos ponton túl nem értelmezhető a fenséges kanti terminusával, nem mintha a néző tudata ne érezné, hogy a tudat mindig felsőbbrendű annál, ami az embert agyonnyomja, hanem azért, mert Goya világának mélyén már nem érezhetjük az *értelem* jelenlétét. Ugyanezt az abszurd borzalmat tárja elénk a *Síron túli emlékiratok* abban a gyakran idézett részletben, amelyben Chateaubriand szobája ablakából kihajolva Foulon és Berthier megkínzott fejét látja maga előtt, a felkelők magasba emelt és felé lendített lándzsahegyére tűzve. *Az ítélőerő kritikája*, mint azt Éric Weil meggyőzően kimutatta (in *Problèmes kantians*, Párizs, 1963) arra szólít, hogy elfogadjuk, „a természeti és történelmi valóság létezik és értelemmel bír, mert minden egyetlen, értelmes Egészet alkot”, röviden, hogy *értelem és tény* egyáltalán nem ellentétesek, hanem azonosak egymással. Goya mintha ennek ellenkezőjéről volna meggyőződve: de nem azért fest, hogy e meggyőződést másokra is ráerőltesse, hanem épp ellenkezőleg, azért, hogy megpróbálja kiűzni magából e meggyőződést, és kigyógyuljon belőle.

A TÁJKÉP 1789-BEN

A század folyamán a színes metszetek új technikáival, az aquatinta és a mezzotinto használatával mindenütt megjelentek a „festői látképek”, ahogy széles körben elterjedtek az érzelmes történetek, gáláns jelenetek, politikai satírák is. Az 1770-es, 1780-as években a hegyvidék kerül az érdeklődés középpontjába: az „alpesi utazások” megsokszorozódnak. Míg Shaftesbury és Rousseau nyomán szép írások születnek a vízesésekről, sziklákról, hegycsúcsokról (Ramond de Carbonnières, Bourrit, De Luc és főleg Horace-Bénédict de Saussure, akinek *Voyage dans les Alpes* [Alpesi utazások] című műve 1787-ben Európa-szerte sikert arat), a kiadók nagy mennyiségű metszetet dobnak piacra. A műfajt nem sokra becsülik, csak dokumentumértéke van, sokszor a szerzők neve is homályban marad. Caspar Wolf 1780 körül tüneményes alpesi látképeket fest egy berni kereskedő számára, aki metszeteket készíttet belőlük, és az egész századvég folyamán terjeszti őket.

Az akvarell, e szűk közönséget vonzó, rendkívül rugalmas műfaj Angliában különös virágzásnak indul, főbb képviselői Paul Sandby, Alexander Cozens és fia, John Robert, valamint Francis Towne – Girtin, Constable és Turner elődei. Az akvarellfestő már csak azért is szabadnak érezheti magát, mert a természet után festett tájkép alacsonyabb rendű művészetnek számít. A párizsi és lon-

doni szalonokban szinte kizárólag „megkomponált tájképeket” állítanak ki – e heroikus vagy idilli tájakat a festő a műteremben alkotja meg, ahol felhasználja és átformálja a szabadban összegyűjtött elemeket (hogya a „vad” természetet „szép természetté” alakítsa). Az akvarellfestő, bár kisebb megbecsülésnek örvend, jobban ismeri művészete titkát. Winckelmann meggondolatlanul kijelentette, hogy a táj igazából nem érdekli a lelket: „Általában az összes örömről elmondható, még azokról is, melyek legnagyobb értékünket, időnkét rabolják el, hogy csak akkor gyönyörködtek, akkor foglalkoztatják az embert, ha többé-kevésbé lekötik szellemét. A kizárólag felszíni benyomások legfeljebb megérintik lelkünket, de nem hagynak benne mély nyomot: efféle örömet kelt bennünk egy tájkép vagy csendélet látványa. Ahhoz, hogy egy ilyen művet megítéljünk, nincs szükségünk nagyobb szellemi erőfeszítésre, mint amekkora a művésznek kellett műve megalkotásához; a feladat az egyszerű műkedvelő, sőt akár a tudatlan ember számára sem okozhat különösebb fáradságot.” („Éclaircissemens [*sic*] sur un écrit intitulé Réflexions sur l'imitation des artistes grecs dans la peinture et la sculpture”, in *Recueil de différentes pièces sur les Arts*. Párizs, 1786. Új kiadás: Genf, Minkoff Reprint, 1973, 180. o.)

Tény, hogy a *pasztorál* iránti lelkesedés Angliában elmúlik; Franciaországban is alábbhagy (bár Gessner és Delille *Georgicon*-fordításai továbbra is komoly népszerűségnek örvendenek), míg Németországban és Ausztriában valamivel tovább tart (Haydn csak 1801-ben fejezi be

az *Évszakok*-at; Beethoven *Pastorale* szimfóniája 1808-ban készül el). Az emberek már nem hisznek olyan könnyen a természet lágy ölén elérhető boldogság költői fikciójában. Egy mítosz szertefoszlik: a parasztok nem az aranykorban élnek. Crabbe szép költeménye, *The Village* (A Falu, 1783) e keserű belátásnak ad hangot. Nemcsak a szénkitermelésből származó mocsok borította el a vidékeket – a parasztság elviselhetetlen nyomora a városok ipari proletariátusának tömegét növeli. Ettől kezdve a vidéki idill egyre kevésbé lehet a „megkomponált tájkép” témája. Marad hát a régmúlt horizontja: a legendás Árkádia, Theokritosz Szicíliája vagy valami nehezen megfogható trópusi káprázat, mely Bougainville *Utazás*-ából vagy Bernardin de Saint-Pierre *Pál és Virgíniája*-ból (1787) merít. Néhány festő, köztük északi emberek – mint például Tischbein vagy Koch – az itáliai fény bűvöletében és az eszményi harmónia vonzásában hiába próbálják megfejteni Poussin titkát. Itt is a kiábrándulásé a végső szó. Az 1789-ben befejezett *Torquato Tassó*-ban, ebben az oly sokrétű tragédiában Goethe rejtett kritikája kikezdi a szereplők meggyőződését; Goethe ugyanis nem hihet már sem az árkádiai aranykorban, mely csak az emlékezetben él, s melyben magányos hőse próbál menekni, sem a széplelkek közösségében, mellyel Leonora d'Este hercegnő legbensőbb vágya hívószavára a világ boldog kezdetéhez szeretne visszatérni. A költő nem vonulhat félre a világból, melyben él... A forradalom egyik nemzeti költője (egyik „Türtaiosza”), Félix Nogalet, ugyanezt a meggyőződést jóval nyersebben fejezi ki

abban a himnuszban, mely árulkodó módon *Az Aranykor* ellen címet viseli. A költő hangzatos perifrázisokkal éneklí a vas- és acélfegyverek korát:

*Ti, akik az aranykort és Rea századát magasztaljátok,
Hallgassatok!... megesküdtem, hogy összezúzom
oltáraitokat.*

*Kovácsoljátok dárdát, szolgáljátok a köztársaságot:
Siessetek!... szívének kedves a kalapácsok zenéje.
A vas és az acél őrizte a svájci nép bölcsőjét,
teremtette meg gazdagságát.*

*Ott a vérszomjas szörnyeteg szívébe
fűrődött az elhajított dárda.
Ólom, vas és acél nélkül
Nincs szabadság a földön.*

Franciaországban az idősebb Louis Moreau (1739–1805) életműve fokozatosan eljut az igazi tájhoz, melynek megható visszafogottsággal képes megragadni változásait és fényeit, anélkül hogy „érdekes” történetekhez folyamodna: az ég és a felhők látványa előtt merengve olykor az angol akvarellfestők szellemét idézi (bár soha nem merészkedik az óceán partjára vagy az alpesi szakadékok közelébe). P. H. Valenciennes, aki talán tizenegy évvel fiatalabb Louis Moreau-nál, egész sor római látképet vázol fel a helyszínen. Valenciennes az érzéki atmoszféra megfigyelője. *Éléments de perspective pratique*

(A gyakorlati perspektíva elemei, VIII. év) című írásában meglepően helytálló megjegyzéseket találunk a visszfényekről, árnyakról, a különböző napszakokról, a felhőkről, viharokról, vulkánkitörésekről... Valenciennes azonban túlságosan kötődik a „megkomponált tájkép” eszményéhez, így természet után festett munkáit nem sokra becsüli: pusztá előkészületnek tekinti őket. A műteremben a festő (mint később Corot) *újraalkotja emlékeit.*

Valenciennes munkájában két olyan, egymást kiegészítő tendenciát különböztethetünk meg, melyek később a romantikát vagy legalábbis annak legfontosabb irányzatait jellemzik. Az első ahhoz a megállapításhoz vezet, hogy az idő múlása elcsúfította, tönkretette a pásztori boldogság legendás színhelyeit: „Hová lettek Paphosz és Amathusz illatos ligetei? Hová lett a boldog Árkádia, ahol a költők versenyt daloltak? Mi maradt Tempe csodálatos völgyéből, mely az Olümposz és a Pierusz hegye között bújtt meg, a Péneiosz folyó öntözte, és sűrű, örökzöld erdő borította? A hegyek, a folyók, a völgyek most is ott vannak, de nem ismerünk rájuk. A föld talán megőrizte termékenységét; ám a termények nem ugyanazok többé. A vidék békés lakói helyett, akik boldogságukról és jólétükről énekeltek, nyomorúságos rabszolgák tudatlanságban és szükségben tengetik életüket; s e híres tájakat bejárva csodálkozunk, hogy nem érzünk más örömet, mint amit egykori tündöklésük kelt bennünk. Igaz, a képzelet szárnyán dicső fénykorukba repülhetünk; szinte látjuk mindazt, amit elveszítettek: a sziklákat faggatjuk, egykori nagyságuk egyedüli tanúit. A hallgatag völgyek, a

kiszikkadt síkságok, az állóvizek szomorúságot és szálnamat ébresztenek bennünk; és hiába próbáljuk magunk elé képzelni e fenséges tájakat felékesítve mindazzal, amit csak a Természet adhat elbűvölő és változatos szépségéből; tekintetünk csak egy csontvázra aszott vidéket lát, mely sejteni is alig engedi, milyen lehetett ragyogó ifjúkorában.”

Valenciennes a művészettől nem azt várja, hogy a romok és az ősi vadság állapotába visszatérő természet szomorúságát ábrázolja, hanem azt, hogy a művész – képzelete, irodalmi érzékenysége és a régészet tudományos eredményei segítségével – megidézzé a múltat, teljes anyagi valójában és költőiségében. A festészet feladata tehát egy olyan rekonstrukció, mely nem pusztán mentális tájat kíván a vásznon életre kelteni, hanem arra törekszik, hogy a lerombolt városokat eredeti állapotukban teremtsé újjá. „Mivel a művész a valóságos helyszínen már nem találja azt a Természetet, melyet képzelete varázsolt elé, azon költőkre támaszkodva kell újjáteremtenie, akik a legemelkedettebb és legfenségesebb leírást adták róla. Mivel ismeri azt a Természetet, melyet nap mint nap maga előtt lát, olvasmányai segítségével pedig azonosul a másik – kizárólag eszményi – Természettel, a kettőt ízlésesen egyesítve más stílust, új formákat, ragyogóbb színeket, következőképpen hasonló külsőt kölcsönöz nekik.” (484–485. o.) „Minthogy egy rom csak töredékeiben állítja elénk azt az emberi kéz alkotta tárgyat, mely valaha teljes egészéként létezett, csak e többé vagy kevésbé tönkrement épület szomorú és hideg

csontvázát adja vissza... Az érzékeny és bölcs művész teremtő szellemétől vezérelve szívesebben festi eredeti fényükben a görög és római épületeket.” (413–413. o.)

Itt aztán igazán távol vagyunk a világ közvetlen megfigyelésétől, pedig ehhez a XVIII. század végén számos technikai eszköz rendelkezésre áll. Ahhoz, hogy a tájképfestészet tényleg felvirágozhasson, előbb meg kell szűnnie annak a klasszikus különbségtételnek, mely elválasztja egymástól a ténylegesen létező és az eszményi természetet, vagyis „azt, ami van” és „azt, ami lehetne”. Le kell mondani a tökéletessé formált természet eszméjéről, melyet a nagy antik költemények káprázatos képként vetítenek elénk. Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy le kellene mondanunk a tökéletesség fogalmáról: elég, ha kijelentjük, hogy a tökéletesség és az újra megtalált paradicsom a tőlünk karnyújtásnyira lévő természetben van – amennyiben a művész értő szemmel figyeli a világot, s tevékenysége által feltárja a szeme elé táruló látvány belső törvényeit.

1. FORRÁSSZÖVEGEK

Az alábbiakban felsorolt – elméleti, esztétikai – munkák további olvasásra buzdítják az olvasót. A lista nem tartalmazza az összes könyvet, melyre tanulmányunkban hivatkozunk. Itt csak a kevésbé ismert szerzőket ritkábban forgatott műveket tüntetjük fel.

BAUDELAIRE, Charles: „Le musée classique du bazar Bonne Nouvelle”, in *Œuvres complètes*. Sajtó alá rendezte Claude Pichois. Párizs, Gallimard, „Pléiade”, 2 kötet, 1976.

BLAKE, William: *The French Revolution*. In *The Poetry and Prose of William Blake*. Sajtó alá rendezte David V. Erdman. New York, Garden City, 1970.

BOULLÉE, Étienne-Louis: *Architecture. Essai sur l'art*. Sajtó alá rendezte Jean-Marie Pérouse de Montclos. Párizs, Hermann, 1968.

* A bibliográfia az eredeti francia kiadás óta eltelt időszak során megjelent munkákból is válogat.

BOULLÉE, É. L.: *L'architecture visionnaire et néo-classique*.
Sajtó alá rendezte J.-M. Pérouse de Montclos. Párizs,
Hermann, 1993.

FERNOW, C. L.: *Römische Studien*. 3 kötet, Zürich, 1803.

FERNOW, C. L.: *Leben des Künstlers Asmus Jacob Carstens*.
Lipcse, 1806.

FICHTE, Johann Gottlieb: *Zurückforderung der Denkfreiheit
von den Fürsten Europas, die sie bisher unterdrückten*. In
Werke, 1791–1794. Sajtó alá rendezte Reinhard Lauth
és Hans Jacob. Stuttgart, Bad Cannstatt, Friedrich
Fromann Verlag, 1964.

FÜSSLER, The Mind of Henry Fuseli. Válogatott írások, Eudo
C. Mason bevezető tanulmányával. London, 1951.

GOETHE, J. W.: *Beiträge zur Optik* [Weimar, 1791];
Olms, 1964.

GOETHE, J. W.: *Entwurf einer Farbenlehre, Einleitung*, in
Sämtliche Werke, 6 kötet (Cotta, 1863).

GUIFFREY, J.: *Collection des livres des anciens Salons de pein-
ture depuis 1673 jusqu'en 1800*. 42 kötet, Párizs,
1869–1872.

GUIFFREY, J.: *Table générale des artistes ayant exposé aux
Salons du XVIII^e siècle, suivie d'une table de la bibliographie
des Salons*. Párizs, 1873.

HEMSTERHUIS, F.: *Œuvres philosophiques*. Új kiadás, 2
kötet, Párizs, 1809.

JOUBERT, Joseph: *Pensées*. Sajtó alá rendezte Georges
Poulet. Párizs, Union générale d'éditions, 1966.

LEDoux, C.-N.: *L'Architecture considérée sous le rapport
de l'art, des mœurs et de la législation*. Párizs, 1804. Fak-
szimile kiadás, Párizs, 1962.

LENOIR, A.: *Observations scientifiques et critiques sur le génie*.
Párizs, 1821.

MENGES, A. R.: *Opere*. 2 kötet, Parma, 1780.

MENGES, A. R.: *Œuvres complètes*. Párizs, 1786.

MILIZIA, F.: *Dell'arte di vedere nelle belle arti*. Velece,
1781.

MORITZ, K. Ph.: *Ueber die bildende Nachahmung des Schö-
nen*. Brunswick, 1788.

PRECIADO DE LA VEGA, F.: *Arcadia Pictórica en sueño ó
poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura*.
Madrid, 1789.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C.: *Considérations sur les
arts du dessin en France, suivies d'un plan de l'Académie*.
Párizs, 1791.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C.: *Dissertation sur les
opéras bouffons italiens*, 1789.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C.: *Encyclopédie
méthodique. Architecture*, 3 kötet. Párizs, 1788–1825.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C.: *Canova et ses
ouvrages*. Párizs, A. Le Clerc, 1834.

REYNOLDS, J.: *Discourses delivered at Royal Academy*.
London, 1769–1791.

REYNOLDS, J.: *Discours sur la peinture*. Louis Dimier új
fordításában. Párizs, 1909.

STAËL, Mme de: *Considérations sur la Révolution française*,
in *Œuvres complètes*. 2 kötet, Párizs, 1836.

VALENCIENNES, P. H.: *Éléments de perspective pratique*.
Párizs, VIII. év.

- VIGÉE-LEBRUN, Marie Louise Élisabeth: *Mémoires d'une portraitiste: 1755–1842*. Jean Chalon előszavával. Párizs, Scala, 1989.
- WINCKELMANN, J. J.: *Sämtliche Werke*. 12 könyv 8 kötetben, Donaueschingen, 1825–1835.

2. FONTOSABB TANULMÁNYOK A KORSZAKRÓL

- ADHÉMAR, J.: *La Gravure originale au XVIII^e siècle*. Párizs, 1963.
- ARRASSE, Daniel: *La guillotine et l'imaginaire de la terreur*. Párizs, Flammarion, 1987.
- AULARD, A.: *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793–1794)*. Párizs, 1909.
- BACZKO, B.: *Lumières de l'utopie*. Párizs, 1978.
- BACZKO, B., FURET, F. (et al.): *L'uomo romantico*. Róma, Bari, Laterza, 1995.
- BAECQUE, Antoine de: *La caricature révolutionnaire*. Michel Vovelle előszavával. Párizs, Presses du CNRS, „Librairie du bicentenaire de la Révolution française”, 1988.
- BAKER, Keith Michael: *Au tribunal de l'opinion: essais sur l'imaginaire politique au XVIII^e siècle*. Louis Évrard francia fordította. Párizs, Payot, „Bibliothèque historique Payot”, 1993.
- BALTRUSAITIS, J.: *La Quête d'Isis*. Párizs, 1967.
- BENOÎT, F.: *L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*. Párizs, 1897.

- BLONDEL, S.: *L'Art pendant la Révolution*. Párizs, Henri Laurens, é. n.
- BONNET, Jean-Claude: *Naissance du Panthéon: essai sur le culte des grands homes*. Párizs, Fayard, „L'esprit de la cité”, 1998.
- CARLSON, Marvin: *Le théâtre de la Révolution française*. J. és L. Bréant francia fordította. Párizs, Gallimard, „Bibliothèque des idées”, 1970.
- CASSIRER, E.: *Freiheit und Form*. 3. kiadás, Darmstadt, 1961.
- CASSIRER, E.: *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, 1932.
- CHASTEL, André: *L'art français, III, Ancien régime, 1620–1775*, Párizs, Flammarion, 1995. (Bibliogr. 380–387. o.)
- CHASTEL, André: *L'art français, IV. Le temps de l'éloquence, 1775–1825*, Párizs, Flammarion, 1996. (Bibliogr. 318–325. o.)
- CHAUNU, Pierre: *La civilisation de l'Europe des Lumières*. Új kiadás, Párizs, Arthaud, „Les grandes civilisations”, 1993. (Bibliogr. 539–565. o.)
- COTTRET, Monique: *Culture et politique dans la France des Lumières (1715–1792)*. Párizs, A. Colin, Collection „U. Histoire”, 2002.
- COTTRET, M.: *Jansénismes et lumières: pour un autre XVIII^e siècle*. Párizs, A. Michel, „Bibliothèque Albin Michel histoire”, 1998. (Bibliogr. 397–403.o.)
- COTTRET, M.: *La Bastille à prendre: histoire et mythe de la forteresse royale*. Pierre Chaunu előszavával. Párizs, Presses universitaires de France, „Histoires”, 1986.

- CRAVERI, Benedetta: *Madame du Deffand e il suo mondo*. 2. kiadás, Milánó, Adelphi, „La Collana dei casi”, 1983.
- DELON, Michel (szerk.): *Dictionnaire européen des Lumières*. Párizs, Presses universitaires de France, 1997.
- DELON, Michel: *L’Idée d’énergie au tournant des Lumières, 1770–1820*. Párizs, Presses Universitaires de France, 1988.
- DELUMEAU, Jean – COTTRET, Monique: *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*. [6., javított kiadás], Párizs, Presses universitaires de France, „Nouvelle Clio”, 1996.
- DEPRUN, Jean: *La Philosophie de l’inquiétude en France au XVIII^e siècle*. Párizs, J. Vrin, „Bibliothèque d’histoire de la philosophie”, 1979. (Bibliogr. 407–437. o.)
- DESPOIS, E.: *Le Vandalisme révolutionnaire: fondations littéraires, scientifiques et artistiques de la Convention*, Párizs, 1868.
- EHRARD, Jean: *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Párizs, A. Michel, „Bibliothèque de l’Évolution de l’humanité”, 1994. (Bibliogr. 795–836. o.)
- EIGELDINGER, Frédéric S. – TROUSSON, Raymond (szerk.): *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*. Párizs, H. Champion; Genf, Slatkine, 1996. „Dictionnaires & références”,
- FAUCHOIS, Yann: *Chronologie politique de la Révolution, 1789–1799*. (François Furet előszavával), Alleur (Belgium), Marabout; Párizs, Hachette, „Marabout université”, 1989.

- FRIEDLANDER, W.: *David to Delacroix*. R. Goldwater fordította. Harvard, 1952.
- FURET, François: *Penser la Révolution française*. Párizs, Gallimard, 1978. (Magyarul: Gondoljuk újra a francia forradalmat. Pécs, Tanulmány K., 1994. Fordította, jegyzetekkel látta és az uószót írta Hahner Péter.)
- FURET, François – HALÉVI, Ran: *La monarchie républicaine: la Constitution de 1791*. Párizs, Fayard, 1996.
- FURET, François – HALÉVI, Ran (szerk.): *Orateurs de la révolution française*. Párizs, Gallimard, Pléiade, 1989.
- FURET, François – OZOUF, Mona: *Dictionnaire critique de la Révolution française*. Párizs, Flammarion, 1988.
- FURET, F. – OZOUF, M. (szerk.): *Le siècle de l’avènement républicain*. Párizs, Gallimard, 1993.
- FURET, F. – OZOUF, M. (szerk.): *Terminer la Révolution: Mounier et Barnave dans la Révolution française*. Grenoble, Presses Univesitaires de Grenoble, 1990.
- FURET, F. – RICHET, D.: *La Révolution*. 2 kötet, Párizs, Hachette, 1965–1966.
- FURET, F. – RICHET, Denis: *La Révolution française*. Párizs, Faillard, 1989.
- GAUTIER, H.: *L’an 1789*. Párizs, 1888.
- GÉRARD, Alain: *Pourquoi la Vendée?* Párizs, Albert Colin, 1990.
- GODECHOT, J.: *La Prise de la Bastille*. Párizs, 1965 (bibliográfiá); Párizs, Gallimard, „Folio. Histoire”, 1989.
- GONCOURT, E. és Jules de: *Histoire de la société française pendant la Révolution*. Párizs, 1854.
- GOULEMOT, Jean-Marie: *Discours, révolutions et histoire: représentations de l’histoire et discours sur les révolutions de*

- l'Âge classique aux Lumières*. Párizs, Union générale d'éditions, „10/18”, 1975.
- GRELL, Chantal: *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680–1789*. Oxford, Voltaire Foundation, „Studies on Voltaire and the Eighteenth Century”, 1995, 2 kötet.
- GRIGSON, G.: *The Harp of Aeolus*. London, 1947.
- GUSDORF, Georges: *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières*. Párizs, Payot, „Les sciences humaines et la pensée occidentale”, 1976.
- HALÉVI, Ran: *Les loges maçonniques dans la France d'Ancien Régime: aux origines de la sociabilité démocratique*. Párizs, A. Colin, „Cahiers des Annales”, 1984.
- HAUTECŒUR, L.: *Rome et la renaissance de l'antiquité à la fin du XVIII^e siècle*. Párizs, 1912.
- HAUTECŒUR, L.: *Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*. Párizs, 1942.
- HAUTECŒUR, L.: *L'Art sous la Révolution et l'Empire. 1789–1815*. Párizs, 1953.
- HAWLEY, H.: *Neo-classicism, Style and Motif*. The Cleveland Museum of Art, New York, 1964.
- HERMON-BELOT, Rita: *L'abbé Grégoire, la politique et la vérité*. Mona Ozouf előszavával, Párizs, Seuil, „L'univers historique”, 2000.
- HONOUR, H.: *Neo-classicism*. Penguin, 1968.
- IHL, Olivier: *La fête républicaine*. Mona Ozouf előszavával. Párizs, Gallimard, 1996.
- JAUME, Lucien: *Le discours jacobin et la démocratie*. Párizs, Fayard, „Nouvelles études historiques”, 1989.

- JOHNSON, J. W.: *The Formation of English Neoclassical Thought*. Princeton, 1966.
- La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*. Sajtó alá rendezte Jean-Claude Bonnet. Párizs, Armand Colin, 1988.
- LANKHEIT, K.: *Revolution and Restauration*. Baden Baden, 1965. (Magyarul: *A francia forradalom története*. Kolozsvár–Budapest, Stein-Révai, 1884–1891. Gerando Antonio fordította.)
- LEITH, J. A.: *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750–1799*. Toronto, 1965.
- LEMAÎTRE, H.: *Le Paysage anglais à l'aquarelle*. Párizs, 1955.
- LE ROY LADURIE, Emmanuel: *L'Ancien Régime: de Louis XIII à Louis XV: 1610–1770*, Párizs. Hachette, 1991.
- Les Arts de la Révolution, 1789–1799. Aux armes et aux arts!* Sajtó alá rendezte Philippe Bordes és Régis Michel. Párizs, Adam Biro, 1988 (bibliográfia).
- LEYMARIE, J.: *La Peinture française. Le dix-neuvième siècle*. Genf, 1962 (bibliográfia).
- MANDROU, Robert: *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*. [3., javított és bővített kiadás], Párizs, Presses universitaires de France, „Nouvelle Clio”, 1974.
- MANDROU, Robert: *L'Europe „absolutiste”: raison et raison d'État, 1649–1775*. Párizs, Fayard, 1977.
- MAUZI, Robert: *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^e siècle*. Párizs, A. Colin, 1960.
- MICHELET, J.: *Histoire de la Révolution française*. 7 kötet, Párizs, 1847–1853.

MONGLOND, A.: *Histoire intérieure du préromantisme français*. 2 kötet, Párizs–Grenoble, 1929 (új kiadás: Párizs, 1965–1966).

MORTIER, Roland – TROUSSON, Raymond (szerk.): *Dictionnaire de Diderot*. Párizs, H. Champion; Genf, Diff. Slatkine, „Dictionnaires & références”, 1999.

OZOUF, Jacques – OZOUF, Mona: *La république des instituteurs*. Párizs, Gallimard, Le Seuil, 1992.

OZOUF, Mona: *L’homme régénéré: essais sur la Révolution française*. Párizs, Gallimard, „Bibliothèque des histoires”, 1989.

OZOUF, M.: *La Fête révolutionnaire. 1789–1799*. Párizs, 1976.

PARISSET, F. G.: „Le néo-classicisme”, *L’Information d’histoire de l’art*. Párizs, 1959. március–április.

POMEAU, René: *D’Arouet à Voltaire: 1694–1734*, Oxford, Voltaire Foundation (at the) Taylor Institution, „Voltaire en son temps”, 1985.

PRAZ, Mario: *Gusto neoclassico*. Nápoly, 2. kiadás 1959.

PROUST, Jacques: *Diderot et „l’Encyclopédie”*. Genf, Párizs, Slatkine, „Références”, 1982.

REHM, W.: *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*. Lipcse, 1936.

REHM, W.: *Götterstille und Göttertrauer*. Salzburg, 1951.

RENOUVIER, J.: *Histoire de l’art pendant la Révolution, considéré principalement dans les estampes*. Párizs, 1863.

ROCHE, Daniel: *La France des Lumières*. Párizs, Fayard, 1993.

ROGER, Jacques: *Buffon: un philosophe au Jardin du Roi*. Párizs, Fayard, 1989.

ROSENBLUM, R.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, N. J., 1967.

SCHEFFER, H.: *Das Phänomen der Kunst. Grundsätzliche Betrachtungen zum 19. Jahrhundert*. München, 1952.

SHACKLETON, Robert: *Montesquieu: a critical biography*. Oxford, Oxford University Press, 1961, 432 o.

STAROBINSKI, J.: *L’Invention de la liberté*. Genf, Skira, 1964.

The French Revolution and the creation of modern political culture. Oxford, New York (etc.), Pergamon, 1. k., szerk. Keith Michael Baker, 1987.; 2. k., szerk. Colin Lucas, 1988.; 3. k., szerk. François Furet és Mona Ozouf, 1989.; 4. k., szerk. Keith Michael Baker, 1994.

TOCQUEVILLE, A. de: *L’Ancien Régime et la Révolution (Œuvres complètes, II. k.)*. 2 kötet, Párizs, 1952. (Magyarul: *A régi rend és a forradalom*. Budapest, Atlantisz, 1994. Ford., jegyzetek bibliogr. Hahner Péter.)

TRAHARD, P.: *La Sensibilité révolutionnaire*. Párizs, 1936.

VIATTE, A.: *Les Sources occultes du romantisme, 1770–1820*. 2 kötet, Párizs, 1928.

VOVELLE, Michel (szerk.): *Révolution et République: l’exception française*. Institut d’histoire de la Révolution française, Párizs, Ed. Kimé, „Le sens de l’histoire”, 1994.

ZEITLER, R.: *Klassizismus und Utopia. Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch.* Stockholm, 1954 (bibliográfia).

De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. A Grand Palais-ban rendezett kiállítás katalógusa. Párizs, 1974 (bibliográfia).

3. MONOGRÁFIÁK

(a tárgyalt szerzők névsorában)

BLAKE

FRYE, N.: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake.* Princeton, 1947.

KEYNES, G.: *W. Blake's Engravings.* London, 1950.

BOILLY

MARMOTTAN, P.: *Le Peintre L. Boilly (1761–1845).* Párizs, 1913.

CANOVA

Antonio Canova. Velence, Marsilio, 1992.

BASSI, Elena: *Canova.* Bergamo (etc.), Istituto italiano d'arti grafiche, 1943.

BASSI, E.: *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Canova.* Velence, 1957.

Canova. Sajtó alá rendezte Sergej Androszov, Mario Guderco, Giuseppe Pavanello. Milánó, Skira, 2003.

PAOLIN, Elide: *Canova e Possagno.* Comunità montana del Grappa, 1987.

STEFANI, Ottorino: *Canova pittore: tra Eros e Thanatos.* Milánó, Electa, 1992.

VARESE, Ranieri: *Canova: le tre grazie.* Milánó, Electa, 1997.

CHARDIN

ROSENBERG, Pierre: *Chardin.* Genf, Skira, Lausanne, IRL, „Skira-classiques”, 1991.

CHINARD

ROCHER-JAUNEAU, M.: „Chinard and the Empire style”, *Apollo*, 1964, 80. k., 31. sz., 220–225. o.

DAVID

ADHÉMAR, J. – CASSOU, J.: *David. Naissance du génie d'un peintre.* Párizs, 1953.

BORDES, Philippe: *Le „Serment du Jeu de Paume” de Jacques-Louis David: le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792.* Musée national du Château de Versailles, Párizs, Ministère de la culture; Éd. de la Réunion des musées nationaux, „Notes et documents des musées de France”, 1983.

BROOKNER, Anita: *Jacques-Louis David.* London, Chatto and Windus; Toronto, Irwin and Co., 1980.

DOWD, D. L.: *Pageant Master of the Republic: Jacques-Louis David and the French Revolution.* Lincoln, Nebraska, 1948.

- HAUTECŒUR, L.: *Louis David*. Párizs, 1954.
- HOLMA, K.: *David, son évolution et son style*. Párizs, 1940.
- Jacques-Louis David: 1748–1825* (Musée du Louvre, - département des peintures; Musée national du château de Versailles, 1989. október 26.–1990. február 12.). Párizs, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- Jacques-Louis David's Marat*. Sajtó alá rendezte William Vaughan és Helen Weston. Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- JOHNSON, Dorothy: *Jacques-Louis David: art in metamorphosis*. Princeton N. J., Princeton University Press, 1993.
- LEE, Simon: *David*. (Francia ford. Françoise Guiramand). Párizs, Phaidon, 2002.
- ROBERTS, Warren: *Jacques-Louis David, revolutionary artist: art, politics, and the French Revolution*. London, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.
- ROSENBERG, Pierre: *Jacques-Louis David: 1748–1825. Catalogue raisonné des dessins*. Milánó, Leonardo arte, 2 kötet, 2002.
- WILHELM, J.: „David et ses portraits”, *Art de France*, 1964, 4. sz., 158–173. o.

DESPREZ

- Louis-Jean Desprez: Auxerre 1743 – Stockholm 1804, architecte pensionnaire du roi de France à Rome*. Auxerre, Musée Saint-Germain, 1994.
- Louis Jean Desprez: tecknare, teaterkonstnär, arkitekt: en*

- utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum* (Stockholm, Nationalmuseum, 1992. június 3. – 1992. október 4.). Stockholm, Nationalmuseum, 1992.
- WOLLIN, N. G.: *Desprez en Italie*. Malmö, 1934.
- WOLLIN, N. G.: *Desprez en Suède*. Stockholm, 1939.
- WOLLIN, N. G.: *Gravures originales de Desprez*. Malmö, 1933.

FRAGONARD

- Fragonard*. Galeries nationales du Grand Palais, Párizs, 1987. szeptember 24–1988. január 4. The Metropolitan Museum of Art New York, 1988. május 8.–február 2. Sajtó alá rendezte Pierre Rosenberg és Marie-Anne Dupuy, Párizs, Ministère de la Culture et de la Communication, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1987.
- THUILLIER, Jacques: *Fragonard*. Genf, Skira; Párizs, Flammarion, 1987.

FÜSSLI

- ALLENTUCK, Marcia: *Fuseli and Lavater: physiognomical theory and the enlightenment*. Genf, Institut et Musée Voltaire, 1967.
- BECKER, Christoph: *Johann Heinrich Füssli: Das verlorene Paradies*. Stuttgart, Staatsgalerie, 1997.
- Füssli*. Stockholm, Nationalmuseum, 1990.
- Henry Fuseli*. A Tate Galleryben rendezett kiállítás katalógusa, 1975.
- KLEMM, Christian: *Johann Heinrich Füssli Zeichnungen*. Zürich, Kunsthaus Zürich, 1986.

- SCHIFF, Gert: *Johann Heinrich Füssli: 1741–1825*. Zürich, Berichthaus; München, Prestel-Verlag, 1973.
- SCHIFF, G.: *Johann-Heinrich Füssli*. Catalogue raisonné, 2 kötet, Zürich, 1973.
- SCHIFF, G.: *Zeichnungen von Johann-Heinrich Füssli*. Zürich, 1959.

GONZAGA

- MURARO, M. T.: *Scenografie di Pietro Gonzaga*. Catalogo della mostra. Velence, 1967.

GOYA

- DAMISCH, H.: „L'Art de Goya et les contradictions de l'esprit des Lumières”, *Utopies et institutions au XVIII^e siècle*. Sajtó alá rendezte P. Francastel. Hága, 1963.
- DESPARMET FITZ-GERALD, X.: *L'Œuvre peint de Goya*. 4 kötet, Párizs, 1928–1950.
- DU GUÉ TRAPIER, E.: *Goya and his Sitters. A Study of his Style as a Portraitist*. New York, 1964.
- GASSIER, Pierre – WILSON, Julien: *Vie et œuvre de Francisco Goya*. Sajtó alá rendezte François Lachenal, Enrique Lafuente Ferrari előszavával. Fribourg, Office du Livre, 1970.
- Goya and his Times*. Catalogue, London, Royal Academy of Arts, Winter Exhibition 1963–1964 (bibliográfia).
- GUDIOL, J.: *Goya*. 4 kötet, Barcelona–Párizs, 1971.
- HELD, J.: *Farbe und Licht in Goyas Malerei*. Berlin, 1964 (bibliográfia).
- HELMAN, E.: *Trasmundo de Goya*. Madrid, 1963.

- HETZER, Th.: „Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800”, in *Aufsätze und Vorträge*. 2 kötet, Lipcse, 1957.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Goya*. Párizs, 1961.
- MALRAUX, A.: *Saturne. Essai sur Goya*. Párizs, 1950.
- NORDSTRÖM, F.: *Goya, Saturn and Melancholy*. Stockholm, 1962 (bibliográfia, kronológia).
- SAMBRICIO, V. de: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946.
- SANCHEZ CANTON, F. J.: *Goya*. Párizs, 1930.
- WERNER, Hofmann: *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München, Verlag C. H. Beck, 2003.

GREUZE

- MARTIN, J.: *L'Œuvre de J.-B. Greuze*. Catalogue raisonné, Párizs, 1908.

GUARDI

- BRION, Marcel: *Guardi*. Párizs, H. Scrépel, 1976.
- BYAM SHAW, J.: *The Drawings of Francesco Guardi*. London, 1951.
- FIOCCO, G.: *Guardi*. Milánó, Silvana, 1965 (bibliográfia).
- Francesco Guardi: vedute, capricci, feste* (Velence, Isola di San Giorgio Maggiore, 1993. augusztus 28.–november 21.). Milánó, Electa, 1993.
- Guardi: quadri turcheschi* (Velence, Galleria di Palazzo Cini, 1993. augusztus 28.–november 21.). Milánó, Electa, 1993.
- MORASSI, Antonio: *Antonio e Francesco Guardi*. Velence, Alfieri, 1973.

Problemi guardeschi. Atti del convegno di studi promosso dalla mostra dei Guardi. Velence, 1965. settembre 13–14., Velence, 1967.

ZAMPETTI, P.: *Mostra dei Guardi*. Velence, Palazzo Grassi. Catalogue de l'exposition, Velence, 1965 (bibliográfia).

HOUDON

ARNASON, Hjørvardur Harvart: *The sculptures of Houdon*. London, Phaidon, 1975.

POULET, Anne L.: *Jean-Antoine Houdon: Sculptor of the Enlightenment*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.

RÉAU, L.: *Houdon, sa vie et son œuvre*. 2 kötet, Párizs, 1964.

PRUD'HON

GUIFFREY, J.: *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*. Archives de l'art français, új folyam, XIII, 1924.

QUARENGHI

Disegni di Giacomo Quarenghi. Catalogo della mostra. Giuseppe Fiocco bevezetőjével. Velence, 1967 (bibliográfia).

ROBERT

MONTGOLFIER, B. de: „Hubert Robert, peintre de Paris au musée Carnavalet”, *Bulletin du musée Carnavalet*, 1964, 17. évf., 1–2., 2–35. o.

TIEPOLO, Giandomenico.

BYAM SHAW, J.: *The Drawings of Domenico Tiepolo*. London, 1962.

VIGÉE-LEBRUN

HAUTECŒUR, L.: *Madame Vigée-Lebrun*. Párizs, 1926.

PITT-RIVERS, Françoise: *Madame Vigée Le Brun*. Párizs, Gallimard, 2001.

SHERIFF, Mary D.: *The exceptional woman: Elisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*. Chicago, London, University of Chicago Press, 1996.

WATTEAU

Watteau: 1684–1721. National Gallery of Art, Washington, 1984. június–szeptember 23., Galeries nationales du Grand Palais, Párizs, 1984. október 23. – 1985 január 28., Château de Charlottenbourg, 1985. február 22.–május 26.; Párizs, Ministère de la Culture, Éd. de la Réunion des musées nationaux, 1984.

4. TANULMÁNYOK AZ ÉPÍTÉSZETRŐL

ETLIN, Richard A.: *The architecture of death: the transformation of the cemetery in eighteenth-century Paris*. Cambridge Mass.; London, MIT Press, 1984.

GUILLERME, J.: „Lequeu et l'invention du mauvais goût”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1965, 107. évfolyam, VI. folyam, 66. k., 1160. füzet, 153–166. o.

- HAUTECŒUR, L.: *L'Architecture classique à Saint-Petersbourg à la fin du XVIII^e siècle*. Párizs, 1912.
- HAUTECŒUR, L.: *Histoire de l'architecture classique en France*. -7 könyv 9 kötetben, Párizs, 1943–1957, IV. és V. k.
- JACQUES, Annie – MOUILLESEAU, Jean-Pierre: *Les architectes de la liberté*. Párizs, Gallimard, „Découvertes Gallimard”, 1988.
- KAUFMANN, E.: „Three revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu”, *Transactions of the American Philosophical Society*, új sorozat, XVII. kötet, 3. rész, 1952, 431–564. o.
- KAUFMANN, E.: *Architecture in the Age of Reason*. Harvard, 1955.
- LEMAGNY, J. C.: *Les Architectes visionnaires de la fin du XVIII^e siècle*. Catalogue de l'exposition du Cabinet des Estampes. Genf, 1965. november–1966. január.
- METKEN, G.: „Jean-Jacques Lequeu ou l'Architecture rêvée”, *Gazette des Beaux-Arts*, 107. évfolyam, VI. folyam, LXV. kötet, 1155. füzet, 213–230. o.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M.: *Étienne-Louis Boullée (1728–1799). De l'Architecture classique à l'architecture révolutionnaire*. André Chastel előszavával. Párizs, Arts et métiers graphiques, 1969.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M.: *Étienne-Louis Boullée*. Párizs, Flammarion, 1994.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M.: *Les „Prix de Rome”: concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*. Párizs, Berger-Levrault, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1984.

- ROSENAU, H.: *Boullée's Treatise on Architecture*. London, 1953.
- ROSENAU, H.: „Boullée and Ledoux as Town-planners: a Reassessment”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1964, 106. évfolyam, VI. folyam, LXIII. k., 1142. füzet, 172–190. o.
- RYKWERT, Joseph: *On Adam's House in Paradise: The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*. London, MIT Press, 2. kiadás, 1981.
- RYKWERT, J.: *The first moderns: the architects of the eighteenth century*. Cambridge Mass.; London, The MIT Press, 1980.
- SUMMERSON, J.: *Architecture in Britain: 1530–1830*. Penguin, 1954.
- VOGT, A.-M.: *Boullées Newton-Denkmal*. Bázél, 1969.
- VOGT, A.-M.: *Russische und französische Revolutions-Architektur, 1917–1789*. Köln, 1974.

5. TANULMÁNYOK A ZENÉRŐL

- ABERT, Anna Amalie: *Die Opern Mozarts*. Wolfenbüttel, Zürich, Mösel Verlag, 1970.
- BRAUNBEHRENS, Volkmar: *Mozart in Wien*. Neuausgabe, 7. kiadás, München, Piper; Mainz, Schott, Serie Musik; Bd. 8233, 1991.
- CHAILLEY, Jacques: *La flûte enchantée, opéra maçonnique: essai d'explication du livret et de la musique*. Párizs, R. Laffont, 1968.
- DA PONTE, Lorenzo: *Trois livrets pour Mozart. Francia-olasz kétnyelvű kiadás. Don Giovanni; Le nozze di*

- Figaro; Così fan tutte*. Párizs, Flammarion, 1994. A három kötet külön is megjelent a GF-Flammarion sorozatban (n° 939, 941, 942), fordította, a jegyzetáparátust és a bibliográfiát összeállította Michel Orcel.
- EINSTEIN, Alfred: *Essays on Music*. Az angol kiadáshoz Ralph Leavis írt előszót, bev. Paul Henry Lang. London, Faber and Faber, 1958 (8 esszé Mozartról).
- EINSTEIN, Alfred: *Mozart, sein Charakter, sein Werk*. Frankfurt am Main, Fischer, 1967.
- EISEN, Cliff (szerk.): *Mozart Studies; Mozart Studies 2*. Oxford, Clarendon, 1991.
- GREITHER, Aloys: *Wolfgang Amadé Mozart*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1962.
- HENNENBERG, Fritz: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1992.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Mozart*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980.
- HILDESHEIMER, Wolfgang: *Mozart*. Németből fordította Caroline Caillé. Párizs, J.-C. Lattès, „Musiques et musiciens” sorozat, 1979.
- HUNTER, Mary Kathleen: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: a Poetics of Entertainment*. Princeton, N. J., Princeton University Press, „Princeton studies in opera”, 1999.
- JOUE, Pierre Jean: *Le Don Juan de Mozart*. Párizs, Plon, új kiadás 1968.
- KINTZLER, Catherine: *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Párizs, Minerve, „Voies de l'histoire. Culture et société” 1991.

- KLOSE, Dietrich (szerk.): *Über Mozart*. Stuttgart, Reclam, 1991.
- KONRAD, Ulrich – STAEHELIN, Martin (szerk.): *Allzeit ein Buch: die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts*. Weinheim, VCH/Acta Humaniora, cop. 1991, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, n° 66.
- KONRAD, Ulrich: *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. „Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen”. Philologisch-historische Klasse. Harmadik folyam, 2011992 sz. 1992.
- KUNZE, Stefan: *Mozarts Opern*. Stuttgart, P. Reclam Jun., 1984. (Bibliogr. 676–679. o.)
- MASSIN, Jean és Brigitte: *Wolfgang Amadeus Mozart*. Párizs, Fayard, 1970.
- Mozart e i musicisti italiani del suo tempo*. Atti del convegno internazionale di studi Roma, 1991. október 21–22. Sajtó alá rendezte Annalisa Bini; Lucca, Libreria musicale italiana, „L'Arte armonica”, III. folyam, Studi e testi, 1995.
- MOZART, W. A.: *Briefe und Aufzeichnungen*. Az Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg kiadása; összeállította és jegyzetekkel ellátta Wilhelm A. Bauer és Otto Erich Deutsch. Gesamtausgabe, Kassel, Bazel, Baerenreiter, 1962–1975.
- REHM, Wolfgang: *Mozarts Nachlass und die Andrés Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854*. Offenbach am Main, J. André, 1999.

- ROBBINS LANDON, H. C.: *1791 – Mozart's Last Year*.
London, Thames and Hudson, 1988.
- ROBBINS LANDON, H. C.: *Mozart: The Golden Years*.
London, Thames and Hudson, 1989.
- ROBBINS LANDON, H. C.: *The Mozart Compendium*.
London, Thames and Hudson, 1990.
- ROSEN, Charles: *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*. Angolból fordította Marc Vignal. Párizs, Gallimard, „Bibliothèque des idées”, 1978.
- SUTTER, Louis-Marc: „Les musiques de la Révolution française”, in *Revue musicale de Suisse romande*. 42. évfolyam, 1989. június, 97–121. o.
- TILL, Nicholas: *Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas*. New York, London, W. W. Norton, 1992. (Bibliogr. 351–361. o.)
- Zaubertöne. Mozart in Wien, 1781–1791*. Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, 1990. december 6. – 1991. szeptember 15. Bécs, Historisches Museum der Stadt, 1990.
- ZEMAN, Herbert (szerk.): *W. A. Mozart in Wien und Prague: die grossen Opern*. Mitteleuropäisches Forschungszentrum der Literaturen und Kulturen des Donauraumes; Wiener Goethe-Verein, Bécs, Verl. Holder; Pichler, Tempsky, 1993.

NÉVMUTATÓ

A

Adam 101
 Alfieri 40, 48, 84
 Anfossi 197
 Ariosto 104
 Artois, gróf 223

B

Bailly, Jean-Sylvain 82, 111, 241
 Banks 241
 Barbault 234
 Barnave 79, 181, 182
 Barthélemy, abbé 127
 Batoni, Pompeo 92
 Bayeu, Francisco 138
 Bayle 19
 Baudelaire, Charles 36, 90, 92
 Beaumarchais 20, 34
 Beauvillait 242
 Beckford 105

Beethoven 88, 138, 198, 199, 251
 Bélanger 221
 Bernardin de Saint-Pierre 16, 18, 19, 186, 187, 251
 Bernis, bíboros 107
 Berthier 248
 Berton, Henri 165, 197
 Blake 40, 41, 111, 132, 134, 135
 Boilly 214, 215
 Bonaparte 57, 213
 Borromini 63
 Boucher 92
 Bougainville 251
 Boullée 61, 62, 66, 69, 221
 Boulogne 96
 Bourrit 249
 Boutin 237, 238
 Boydell 102
 Brongniart 221
 Burke 244, 257

C

Cagliostro 194
 Canova 108, 120–126, 128, 138, 233
 Caṡpet 55
 Caravaggio 85, 96
 Carbonnières 249
 Carraccik 96
 Carstens 108, 117–119
 Casanova 234
 Cartellier 242
 Cazotte 194
 Cellérier 73, 221
 Chalgrin 221, 238
 Charrière, Madame de 189
 Chaudet 242
 Chénier, André 48, 84
 Chénier, Marie-Joseph 87, 94, 198
 Chinard 108, 241
 Cimarosa 192, 197
 Clodion 241
 Collin d'Harleville 214
 Constable 249
 Constant, Benjamin 56, 189
 Copley, John Singleton 231
 Corbet 242
 Corday, Charlotte 89, 90
 Corneille 87, 93
 Corot 253
 Correggio 108, 231, 233
 Court de G  belin 111
 Cozens, Alexander 249

Cozens, John R. 249
 Crabbe 251

D

Dalayrac 197, 200
 Da Ponte, Lorenzo 33
 Dauch, Martin 83
 David, Jacques-Louis 8, 12, 75, 76, 80–85, 87–98, 101, 116, 120, 127, 140, 151, 185, 186, 199, 224, 225, 227, 229, 239, 242
 Deboucourt 214
 Delacroix 92, 102
 Delille 250
 De Luc 249
 Desprez 31, 32, 67
 De Wailly 221
 Diderot 146
 Dittersdorf 197
 Domenichino 92
 Dreux-Br  z  , m  rki 50
 Ducis, J. F. 225
 Dufourny 215
 Dumont 224

E

Esp  rcieux 242
 Este, Leonora d', hercegn   251

F

Fernow 117
 Fichte 40, 43, 60
 Ficino 112
 Fielding 191
 Flaxman 108, 114, 118, 119, 191, 241
 Fontaine 107
 Fontenelle 19
 Foulon 248
 Fragonard 141, 229
 Franklin, Benjamin 232
 Füssli, J. H. 77, 79, 80, 88, 94, 96–106, 134, 145, 165

G

Gagnereaux 108, 114
 Gainsborough 96, 103
 Genlis, Madame de 239
 Gérard, Marguerite 229
 Géricault 92
 Gessner 250
 Giaquinto 138
 Gillray 191
 Giordano, Luca 138
 Girodet 108
 Giroust 197
 Girtin 249
 Gisors 221
 Gluck 239
 Goethe 94, 106, 108, 110, 113, 130, 152, 153, 156,

161, 176–178, 188, 216, 217, 242, 251

Goncourt fiv  rek 214
 Gondoin 221
 Gossec 88, 197, 198, 200
 Goya 8, 15, 17, 103, 138–151, 243, 247, 248
 Gozzi 30, 31, 38
 Gr  try 197
 Greuze 228
 Guardi 24–26, 28, 141
 Guercino 96
 Guido Reni 96
 Guillard 239

H

Hamilton, Gavin 108
 Haydn 197, 250
 Hegel 70, 111
 Hemsterhuis, Fran  ois 111, 114, 116, 235
 Hess, Ludwig 247
 Hogarth 191, 231
 H  lderlin 111
 Houdon 241, 242

J

Jacobi 189
 Jefferson 217
 Joubert 61, 111

K

Kant 150, 236, 244
 Kelemen, XIV., pápa 120
 Klopstock 40, 80
 Köch 251
 Kunzen 197

L

La Fayette 241
 La Fontaine 228
 Lagrange 203, 204
 La Grenée, az ifjabb 224
 Lajos, XVI. 20, 45, 68, 79, 201, 227
 Lakanal 211
 Langhans, Karl 222
 Lanzi, L. 240
 Laplace 203, 204, 219
 Lavater 191
 Lawrence 103
 Lebrun 55, 75, 191
 Ledoux 61, 62, 66, 67, 69, 221
 Lemoyne 197
 L'Enfant, Pierre Charles 222
 Lenoir, Alexandre 227, 240
 Leonardo da Vinci 233
 Lequeu 59, 72, 221
 Lessing 102
 Lesueur 242
 Lewis 105
 Leymarie, Jean 87
 Lodoli 61, 216

Longhi 29

Louis (Louis-Nicolas, más néven Victor) 221

M

Mach, Ernst 204
 Maistre, Joseph de 43
 Manet 138, 243
 Mantegna 93, 108
 Marat 89–91, 93, 95, 192, 199, 212, 213
 Marx 213
 Méhul 75, 198
 Mengs 108, 138
 Mesmer 167, 168, 194
 Michallon 241
 Michelangelo 80, 92, 97, 100, 104, 108, 226, 229–231
 Michelet 68, 73
 Milton 97, 103, 104
 Mirabeau 36, 50, 198, 241
 Moitte 242
 Moreau, Louis (az idősebb) 252
 Morghen 234
 Mozart 33, 34, 37, 38, 152, 153, 154, 157, 158, 167, 168, 176, 178

N

Napoleon 83, 107
 Nash, John 221

Necker 20, 39

Nerval, Gérard de 149

Nogaret, Félix 251

Noverre 239

O

Orléans hercege 194, 239

P

Paër 192
 Paisiello 192, 197
 Pajou 229, 242
 Palladio 216, 217
 Palloy 201
 Paulet 195
 Peale, Charles Wilson 232
 Pécault 229
 Percier 107
 Pergolesi 192
 Perronet 201
 Pico della Mirandola 112
 Pigalle 242
 Poussin 93, 96, 237, 251
 Poyet 61, 67, 221
 Prud'hon 51, 87, 233

Q

Quarenghi 221
 Quatremère de Quincy 63, 69, 120, 121, 192, 217, 218, 241
 Quesnay 195

R

Rabaut Saint-Étienne 20, 21, 111, 203
 Radcliffe, Ann 105
 Raeburn 103
 Raimondi, Marcantonio 80
 Ramée 73
 Ramey 242
 Raffaello 92, 108, 226
 Regnault 224, 225
 Rembrandt 247
 Reynolds 96, 98, 229, 231
 Robert, Hubert 15, 141, 185, 223, 229
 Robespierre 52, 56, 170, 227
 Roland 242
 Romano, Giulio 80, 98, 226, 231
 Romney 96, 103
 Rouget de Lisle 75, 199
 Rousseau 5, 23, 49, 96, 103, 158, 161, 172, 205–212, 249
 Rowlandson 191

S

Sade 35, 36, 43, 67, 104
 Saint-Martin 182, 183, 198, 219
 Sandby, Paul 249
 Saussure, Horace Bénédicte de 249

Schadow, Gottfried 222, 242
 Schelling 111
 Schikaneder 38, 152, 155,
 163, 176
 Schiller 127
 Selva, Gianantonio 26
 Sénac de Meilhan 188
 Senancour 186, 187
 Sergel 241
 Shaftesbury 249
 Shakespeare 97, 104, 225,
 230
 Soane 101, 221
 Staël, Madame de 21, 214,
 215
 Stuart, Gilbert 232
 Stubbs 102

T
 Taillason 225
 Talleyrand 79
 Taylor, J. 111
 Terrasson, abbé 38, 161
 Tiepolo, Giambattista 138
 Tiepolo, Giandomenico
 27–30, 33
 Tischbein, Wilhelm 108,
 251
 Tiziano 247
 Tocqueville 40, 46, 200
 Towne 249
 Turgot 206
 Turner 249

V
 Valadier 221
 Valenciennes 252–254
 Valentin 92
 Vaudreuil 237, 238
 Velázquez 247
 Vernet 87, 224, 238, 247
 Vien 223–227
 Vigée-Lebrun, Madame 107,
 184, 185, 224
 Vincent, F. A. 224, 225, 229
 Vogel, J. C. 199
 Volpato 234
 Voltaire 19, 84, 210

W
 Walpole, Horace 192
 Washington, George 78, 84
 Wedgwood 108, 119
 West, Benjamin 96, 231,
 232
 Wieland 38, 104, 197
 Winckelmann 98, 106, 108,
 120, 235, 242, 250
 Wolf, Caspar 247, 249
 Wordsworth 125
 Wranitzky 197
 Wyatt, James 221, 222

Z
 Zeitler, R. 119, 124, 126

TARTALOM

Előszó a magyar kiadáshoz / 5
1789 / 11
A fagy / 15
Velence utolsó tüzei / 24
Az éjjeli Mozart / 33
A forradalom szoláris mítosza / 39
Elvek és akarat / 47
A geometrikus város / 58
Beszélő építészet, örökkévalóvá tett szavak / 71
Az eskü: David / 76
Johann Heinrich Füssli / 96
Róma és a neoklasszicizmus / 107
Canova és a letűnt istenek / 120
Az árnyékkal való megbékélés / 130
Goya / 138
Fények és hatalom <i>A varázsfuvola</i> -ban / 152
Jegyzetek és kiegészítések / 181
Válogatott bibliográfia / 257
Névmutató / 281



2400. 01. 1973. 941M

Jean Starobinski nagy tekintélyű esztétor-
ténész, a Genfi Egyetem professzora, az
európai művelődéstörténet egyik legkiemel-
kedőbb kutatója. Ez a könyve – melynek
első, szűkebb terjedelmű változata 1973-ban
jelent meg – tizenöt egymáshoz hangolt, de
önállóan is érvényes esszét tartalmaz.
Starobinski 1789-et döntő jelentőségű poli-
tikatörténeti fordultnak tekinti, de nem
magát a forradalmat, hanem a művészeteket
vizsgálja, közös szempontok alapján. Témái:
a velencei festészet utolsó nagy pillanatai,
Mozart mint éjszakai lény (illetve: a fény és
a hatalom a *Varázsfuvola*-ban), a forradalom
szoláris mítosza, a geometrikus város és a
„beszédes” építészet, az eskü mint akarat-
nyilvánítás (David kapcsán), Füssli, a kora-
beli Róma és az újklasszicisták, Canova mint
olyan művész, aki antik formakultúrával és
anyagokkal örökíti meg az istenek *távollétét*.
A kötet végén az árnyak művészeként
jelenik meg Goya és Blake (ellensúlyozva a
kötet elején tárgyalt szoláris motívumokat) –
Goyánál a forradalomból már csak értel-
metlen terror maradt.

Az 1789 jelentős, maradandó mű; alap-
művekről ad nagyon eredeti és emlékezetes
interpretációkat – és mindezt igen olvasmá-
nyosan teszi.